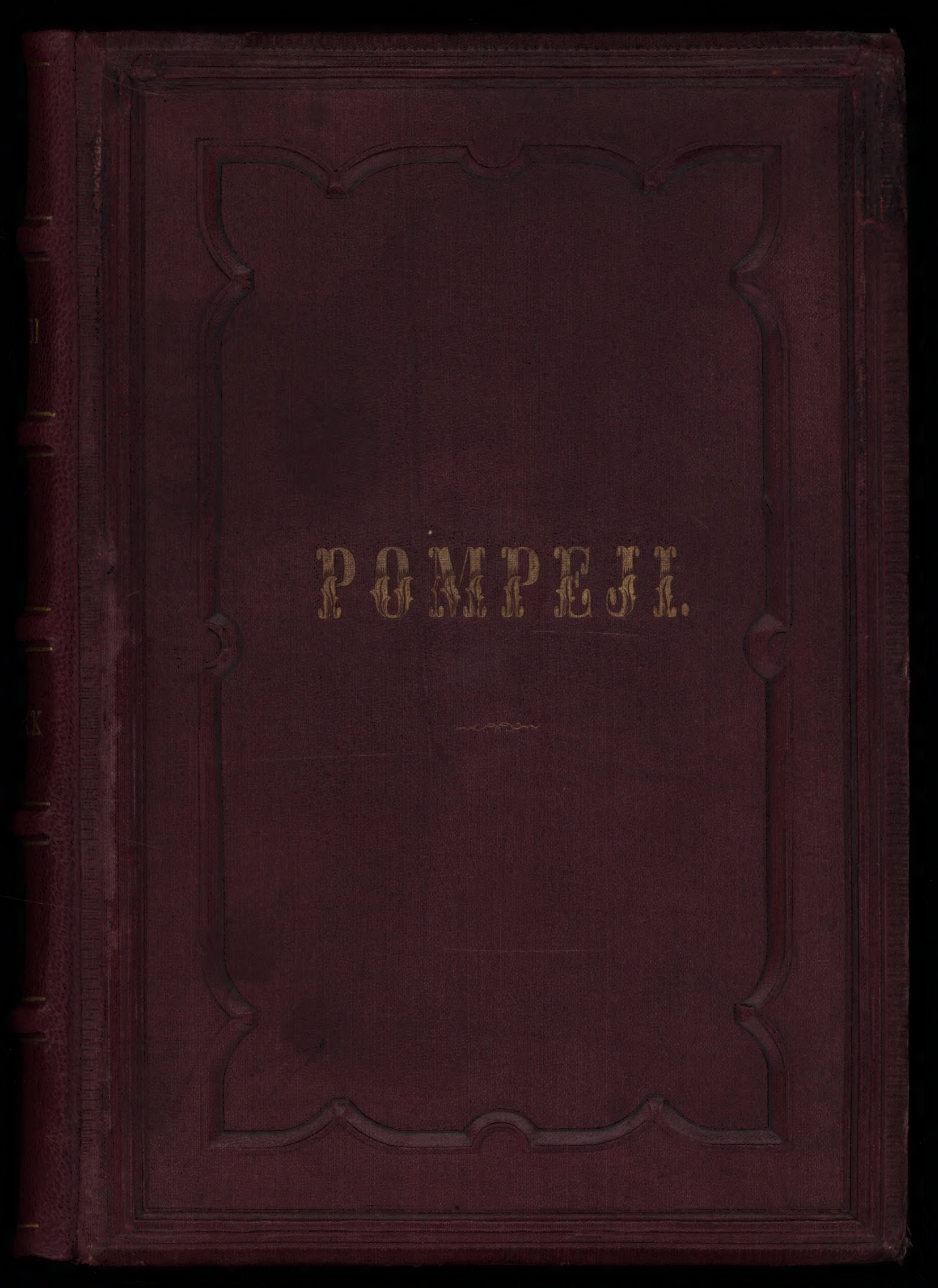
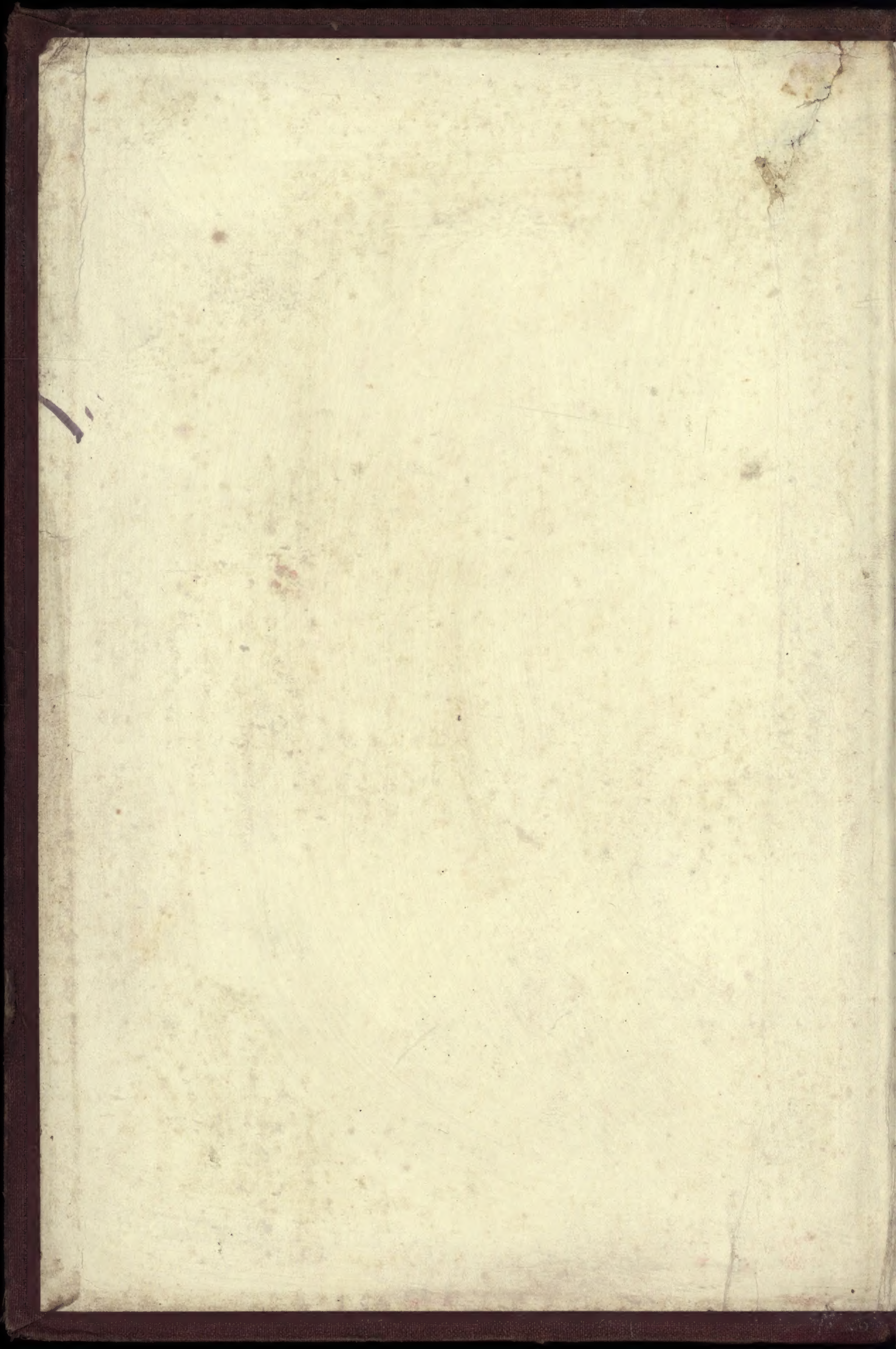
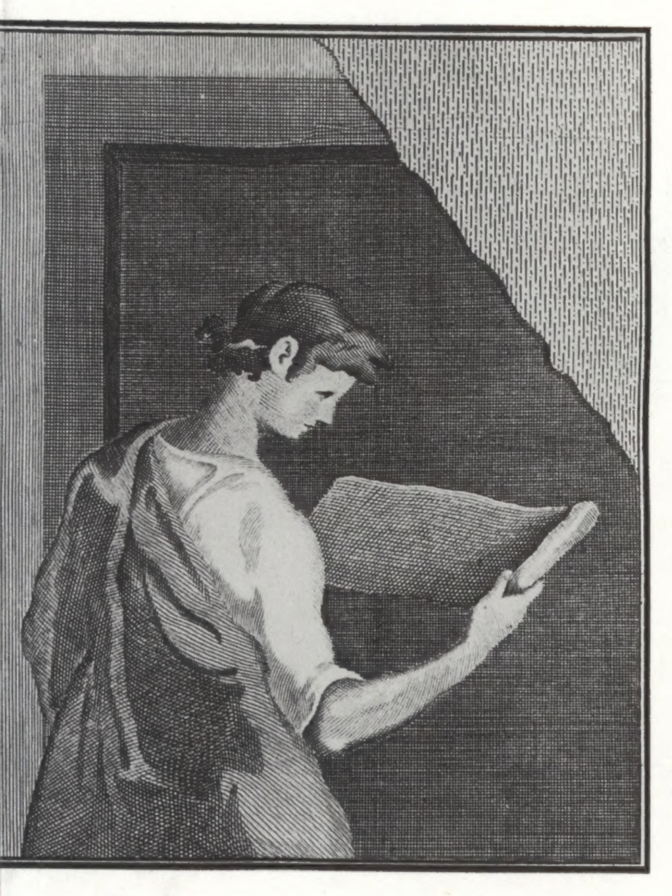
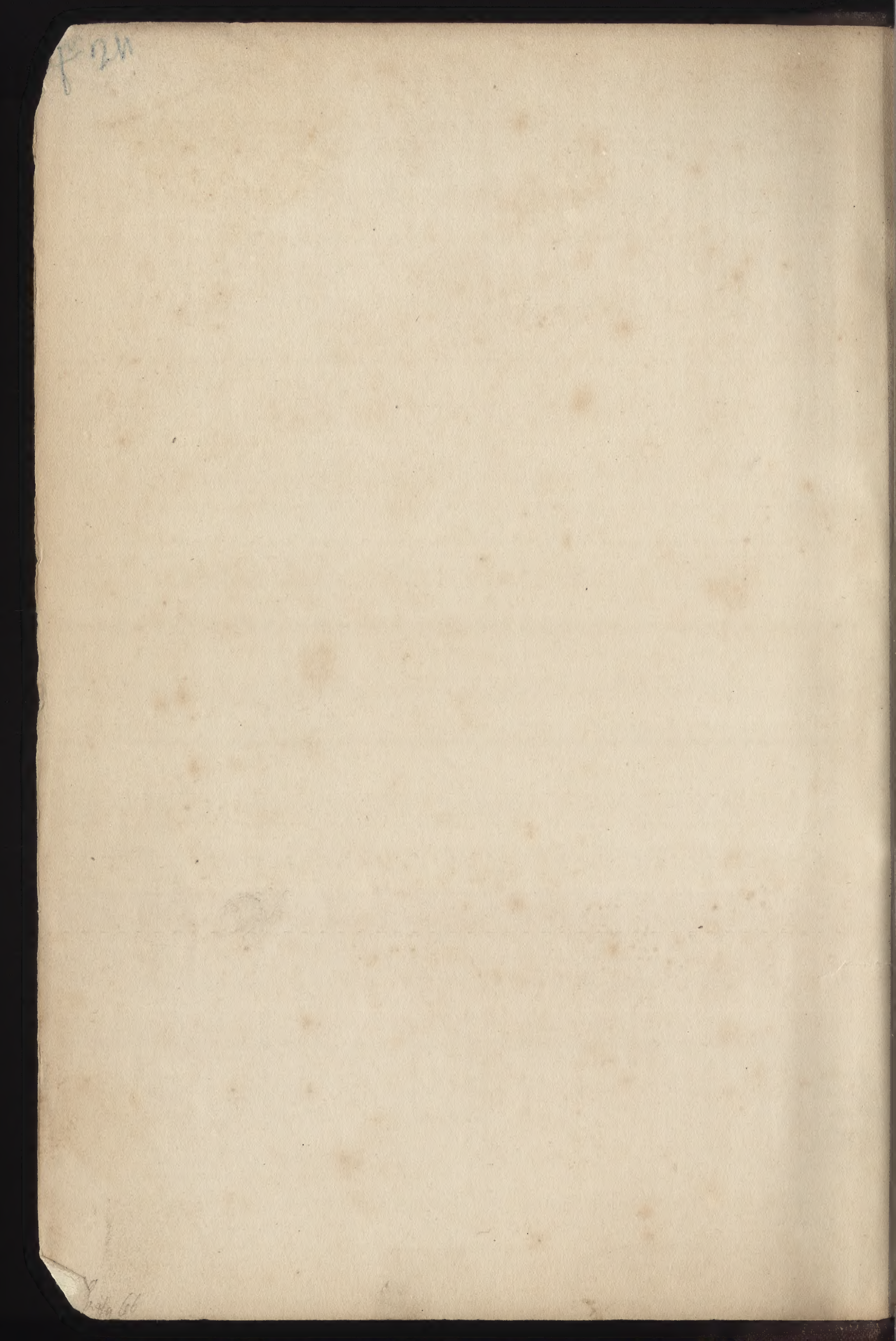

POMPEJI.

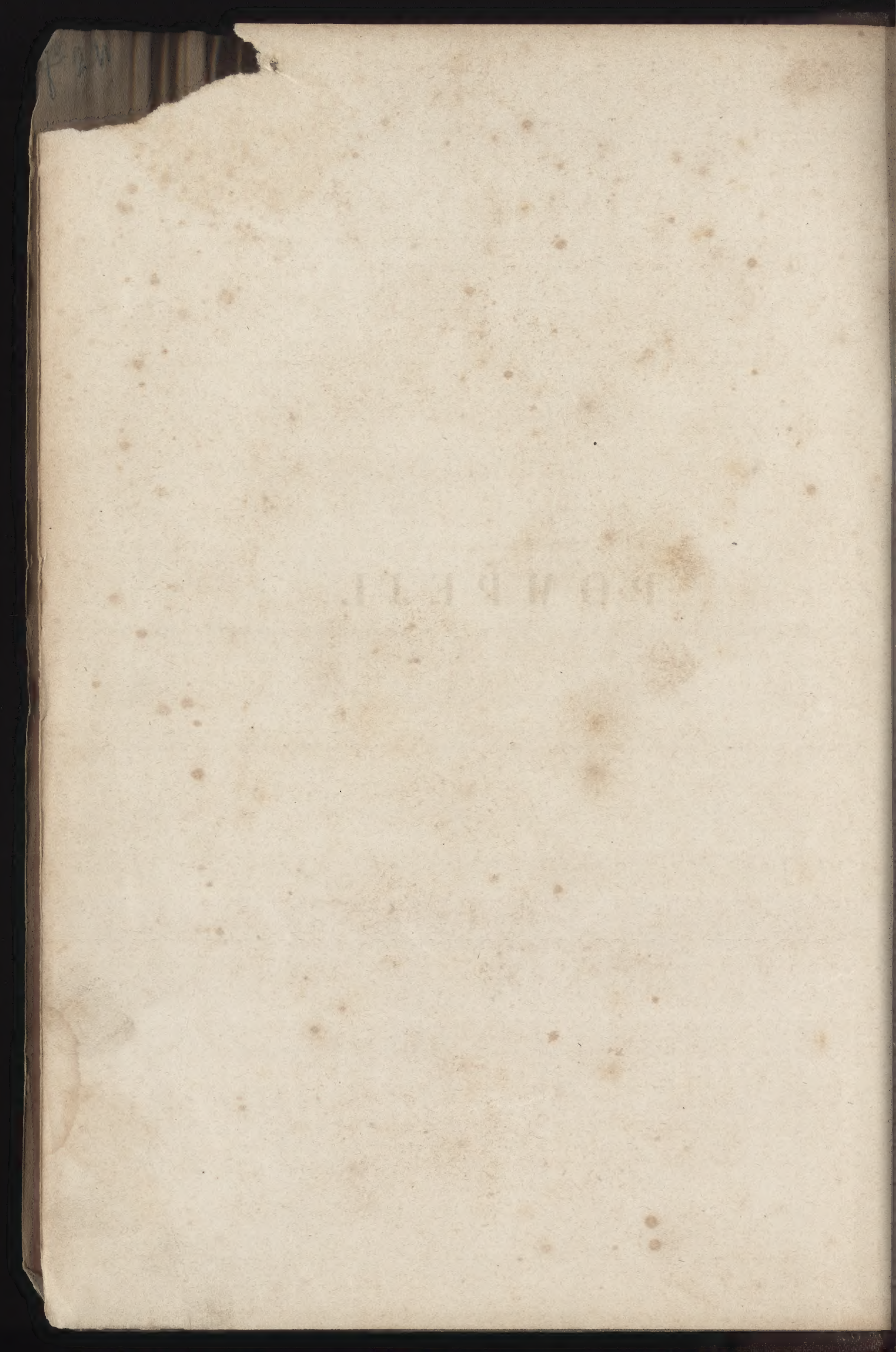






POMPEJI.

anno 1885 – Maggio. –



POMPEJI

IN SEINEN

GEBÄUDEN, ALTERTHÜMERN UND KUNSTWERKEN

FÜR

KUNST- UND ALTERTHUMSFREUNDE

DARGESTELLT

VON

J. OVERBECK.

ZWEITE VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE

MIT ÜBER 300 ILLUSTRATIONEN.

ERSTER BAND

ALLGEMEINES, DIE ÖFFENTLICHEN GEBÄUDE UND DIE WOHNHÄUSER ENTHALTEND.

LEIPZIG,

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.

1866.

DEM

HOCHVERDIENTEN DIRECTOR DER AUSGRABUNGEN POMPEJIS
UND DES MUSEUMS IN NEAPEL

HERRN

JOSEPH FIORELLI

PROFESSOR DER ARCHAEOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT NEAPEL,
SENATOR DES KÖNIGREICHS ITALIEN U. S. W.

ALS EIN SCHWACHES ZEICHEN HERZLICHER HOCHACHTUNG

ZUGEEIGNET.

Vorwort.

Die vorliegende neue Auflage dieses Buches kann ich ohne ein offenes Wort an das Publicum nicht in die Welt gehn lassen. Die erste Auflage desselben unternahm ich vor 10 Jahren auf Betrieb des Verlegers ohne Autopsie der Ruinen Pompejis und auch sonst mit vielfach unzulänglichen Mitteln. Nicht für Gelehrte, sondern, wie dies auf dem Titel ausdrücklich gesagt ist, für Freunde der Kunst und des Alterthums bestimmt, hat das Buch seinen Weg gemacht und einen äusserlichen Erfolg gehabt, auf welchen ich am wenigsten gerechnet hatte. Mir selbst gerieth es vollkommen aus dem Gesichtskreise und ich habe es, mit ganz anderen, bisher nur zum Theil veröffentlichten Studien vollauf beschäftigt, während dieser Jahre nur zur Hand genommen, als ich 1859—1860 in Italien und im December und Januar in Neapel und Pompeji war. Während dieses kurzen Aufenthalts an Ort und Stelle musste ich hauptsächlich bemüht sein, mich über das Thatsächliche in den Ruinen so viel wie möglich zu orientiren, um dieses richtiger und vollständiger beschreiben zu können, als ich es früher vermochte; zu erschöpfenden Studien über die mannigfaltigen topographischen und sonstigen wissenschaftlichen Fragen, die eigentlich nur in Neapel und Pompeji gemacht werden sollten und recht gemacht werden können, reichte die kurze Zeit meines Aufenthalts nicht hin, und

als ich hieher zurückgekehrt war nahmen mich andere Arbeiten und Sorgen wiederum vollkommen in Anspruch. So ist mir denn die in diesem Frühling an mich gestellte Aufforderung des Verlegers, eine neue Ausgabe zu besorgen, ziemlich unerwartet gekommen und hat mich aus den seither ausschliesslich verfolgten Plänen unsanft genug herausgeworfen. Gegenüber den bedeutenden Fortschritten der Ausgrabungen seit der politischen Umwälzung in Italien und der Anstellung einer neuen Direction musste mein erstes Augenmerk auf die Gewinnung der Anschauung des neuerdings Ausgegrabenen gerichtet sein, weshalb ich im April abermals nach Pompeji reiste. Konnte ich nun auch das genannte nächste Ziel während eines dreiwöchentlichen, durch Krankheit noch verkürzten Aufenthalts in Neapel ungefähr erreichen, so musste sich mir doch die schon früher gewonnene Ueberzeugung um so fester stellen, je näher ich mit dem Gegenstande bekannt wurde, dass nämlich eine erschöpfende, wissenschaftlichen Ansprüchen nach allen Seiten genügende Darstellung des ganzen Stoffes und eine glückliche Lösung der vielen und mannigfaltigen Fragen, welche sich an die Monumente Pompejis knüpfen, nur dem möglich ist, der nach gründlichen vorbereitenden Studien die einschlägliche, beträchtlich angewachsene Litteratur in voller Concentration auf seinen Gegenstand und in voller Musse während eines mindestens jährigen Aufenthalts an Ort und Stelle durcharbeiten kann. Das gilt zunächst von einer Hauptquelle für das Thatsächliche, die Ausgrabungstagebücher, welche Fiorelli unter dem Titel: *Historia antiquitatum Pompeianarum* Vol. 1. 1860, Vol. 2 und Vol. 3 fasc. 1. 1864 publicirt hat, während der versprochene *Commentarius perpetuus* und die *Indices locupletissimi* leider noch immer fehlen. Wenn selbst Fiorelli (s. *Giornale degli scavi di Pompei* fasc. 1. p. 7) über die Schwierigkeit der rechten Benutzung dieser Tagebücher klagt, so wird Jeder selbst ermessen, in welcher Lage man sich ihnen gegenüber in Leipzig befindet. Aber auch eine ganze Reihe tiefer eingreifender und feiner Untersuchungen von Avellino, Minervini,

und namentlich Garrucci in den Jahrgängen des *Bullettino archeologico Napolitano*, von denen ich mir nur den 1—3 der neuen und die anderthalb der neuesten Folge habe verschaffen können, sowie manche ältere und neuere Arbeiten Anderer ist man recht zu benutzen nur in Neapel im Stande.

Unter so bewandten Umständen blieb mir Nichts übrig, als im Einzelnen die vielen mir theils nachgewiesenen, theils von mir selbst erkannten Irrthümer und Mängel der ersten Auflage so gut ich es vermochte zu verbessern und die Darstellung so weit möglich mit dem Selbstbeobachteten und dem seit dem Erscheinen der ersten Auflage neu Gewonnenen zu ergänzen.

Vollständigkeit halte ich in einem Buche wie dieses für unmöglich; eine erschöpfende Beschreibung von Pompeji, die mehr als ein blosses Inhaltsverzeichniss der unbeweglichen und beweglichen Alterthümer dieser Stadt sein soll, ist, soviel ich verstehe, nur in einer Reihe von Bänden zu geben; ja selbst das, was ich hier bieten kann, ist in dem mit der Herstellung des Manuscripts gleichzeitig fortschreitenden Drucke so weit ausgelaufen, dass es zweckmässig erschien, das Buch zur Bequemlichkeit des Lesers in zwei Bände, wenn auch von ungleicher Stärke, zu trennen. Auch sind noch einige Irrthümer stehn geblieben, derentwegen ich auf die Verbesserungen und Zusätze verweise. Manches Andere mag zweifelhaft und anfechtbar sein, ohne dass mir entgegenstehende Ansichten bisher zur Ueberzeugung geworden sind.

Was die Form des Buches anlangt hat man getadelt, dass es diejenige einer reinen Periegese nicht einhalte. Allein ich meine, dass erst durch die That bewiesen werden müsste, es sei eine solche ohne eine ganz unleidliche Zersplitterung des Stoffes und ohne eben so unleidliche Wiederholungen überhaupt möglich. Am wenigsten aber scheint mir eine solche rein periegetische Behandlung für ein nicht gelehrtes Publicum möglich, welches nicht nur mit dem Thatsächlichen bekannt gemacht, sondern in dessen Verständniss auch eingeführt sein will. Für ein solches Publicum halte ich nicht

allein eine mehr systematische, das Aehnliche zusammenstellende und erklärende Darstellung, sondern auch die einleitenden Erörterungen vor jeder Abtheilung, die Vor- und Nachreden, durch deren Weglassung ich, wie mir gesagt worden, viel Platz hätte sparen können, für eine absolute Nothwendigkeit. Und grade diese haben dem Buche seinen grossen Leserkreis verschafft, der mir die Weglassung wenig danken würde. Möglich, ja zugestanden, dass sich hier dies und das hätte kürzen lassen, wie ich es an einigen Stellen gethan habe; allein die Schwierigkeit das, was gesagt werden musste, nicht länger vorzutragen, war gross und durchgängig grössere Kürze wenigstens für jetzt nicht erreichbar. Auch darf ich wohl darauf ein bescheidenes Gewicht legen, dass grade einige der allgemeinen Erörterungen meinem Buche die Ehre der Anführung selbst in wissenschaftlichen Werken eingetragen haben.

Die Trennung des gesammten Stoffes in einen antiquarischen und einen artistischen Haupttheil rechtfertigt sich wohl schon dadurch, dass die allermeisten Kunstwerke nicht mehr an ihren Fundorten, sondern im Museum von Neapel sind, so dass selbst für den Reisenden, der allenfalls das Buch benutzen will, die gemachte Trennung bequemer sein dürfte. Für Reisende ist dasselbe übrigens nicht bestimmt gewesen noch auch jetzt bestimmt, sondern für die viel grössere Zahl derer, welche daheim über den Gegenstand unterrichtet sein wollen. Und eben so wenig ist dies Buch, mag es auch wissenschaftlichen Ansprüchen gegenüber mit der grössten Bescheidenheit auftreten, ein blosses Unterhaltungsbuch; ein solches kann ich nicht schreiben, und könnte ich's, so würde ich es nicht wollen; wer über Pompeji an Ort und Stelle oder in der Ferne nur angenehm unterhalten sein will, der nehme solche Büchelchen zur Hand wie das allerliebst geschriebene von Marc Monnier, *Pompéi et les Pompéjens,* Paris 1865.

Einen vollständigen Katalog der Bilder, wie man ihn gewünscht hat, kann ein Buch so mannigfach gemischten Inhalts wie dieses unmöglich geben und noch weniger eine vergleichende Zusammen-

stellung der Gemälde mit Kunstwerken gleichen oder verwandten Gegenstandes. Dergleichen ist Sache der Monographie, wie eine solche von Herrn Dr. Helbig in Kürze zu erwarten steht.

Von den Abbildungen haben wir einen Theil nach Photographien neu zeichnen lassen, eine gänzliche Erneuerung aller war für jetzt unthunlich, soll aber für den Fall im Auge behalten werden, dass diesem Buche die Gunst des Publicums erhalten bleibt. Uebrigens glaube ich hervorheben zu müssen, dass die Abbildungen in der Hauptsache nur den Zweck der Illustration im eigentlichen Sinne verfolgen, was namentlich von denen im artistischen Theile, den Statuen und Gemälden gilt, welche nur dem Zwecke der Verständigung über das, was in jedem Falle gemeint sei, dienen. In wiefern in Holzschnitt mehr und Besseres geleistet werden kann wo man genügende Vorlagen hat, soll hier nicht untersucht werden, ein Prachtwerk über Pompeji zu liefern war nicht des Verlegers Absicht, und ein niedriger Preis musste als Hauptaugenmerk festgehalten werden. Deswegen wurde auch auf jede Beigabe von farbigen Blättern verzichtet, die sich in allen bekannten Prachtwerken in grosser Zahl finden, so dass die Wiedergabe irgend einer ganzen Wand oder eines einzelnen Gemäldes in Chromolithographie eigentlich eine Spielerei gewesen wäre. Auch der ersten Auflage wurde dergleichen nicht auf meinen Betrieb beigegeben, so wenig wie ich an deren buntem Umschlag nur den allerentferntesten Antheil habe. Diesen habe ich vielmehr selbst erst vor ganz kurzer Zeit zu sehn bekommen. Cassirt habe ich auch die Ansicht von Pompeji aus der Vogelschau, welche sich in der ersten Ausgabe fand, da dieselbe in der That werthlos war, der dafür gegebene Ersatz in der Lithographie Fig. 8 des ersten Bandes wird Kundigen ein guter scheinen, und eben so glaube ich mit Zuversicht das Titelblatt des zweiten Bandes jedem Kenner in die Hand geben zu können. Die demselben Bande beigegebene farbige Darstellung des grossen Mosaiks der Alexanderschlacht ist nach einer speciell für diesen Zweck gemachten Aquarelle des Herrn Metzener her-

gestellt und wird hoffentlich mehr befriedigen, als es diejenige in der ersten Auflage konnte, welche nach fremden und schlechten Darstellungen wiederholt werden musste.

Der Plan ist nach demjenigen Fiorellis berichtigt und bis auf die gegenwärtigen Ausgrabungen ergänzt; ein Verzeichniss aller in demselben bezeichneten Gebäude, so weit sich deren Nomenclatur hat feststellen lassen, ist beigegeben.

Leipzig, im November 1865.

Overbeck.

Inhaltsverzeichniss.

I. Einleitender Theil.

II. Erster oder antiquarischer Haupttheil.

Verzeichniss der Holzschnitte.

I.

Einleitender Theil.

Einleitung.

Ueber das dauernde Interesse, welches das Studium und die Kenntniss des classischen Alterthums jedem Gebildeten gewährt, ausführlicher, als durch eine blosse Andeutung zu reden, würde sehr überflüssig erscheinen. Denn da es eine feststehende und allgemein anerkannte Thatsache ist, dass unsere Bildung, wenn auch nicht durchaus, so doch zum grössten Theil auf dem Grunde ruht, den die Alten gelegt haben, so ist die Bedeutung, welche die Kenntniss dieses Fundamentes unseres geistigen Lebens für uns haben muss, an und für sich einleuchtend, oftmals entwickelt und dargestellt, und wird durch die fortdauernde, ausgedehnte Theilnahme, welche die Alterthumsstudien unter uns finden, täglich auf's Neue anerkannt, eine Theilnahme, welche für die Naturwissenschaften kaum grösser ist, obgleich diese viel directer in das Thun und Treiben und Schaffen unserer Zeit eingreifen. Eben so gewiss aber ist es, dass das Interesse am Alterthum sich nicht auf diejenigen geistigen Hervorbringungen beschränkt, welche den Leistungen der Neuzeit in Kunst und Poesie, in Philosophie und den Naturwissenschaften den Boden bereitet haben, sondern dass dasselbe sich auf die Alten selbst und auf ihr Leben in Staat und Religion, in der Familie und im Verkehr und in allen den übrigen Richtungen ausdehnt, welche die Bedingungen ihres geistigen Schaffens und eben deshalb der Schlüssel zum Verständniss und der Massstab zur Würdigung des von ihnen Geschaffenen sind. Und so gingen von jeher die Studien der antiken Kunst und Poësie Hand in Hand mit der Erforschung des antiken Lebens, und noch heute folgt den einen wie den anderen Forschungen die allseitige Theilnahme aller Gebildeten.

Unsere Kenntniss des Alterthums beruht theils auf schriftlichen Ueberlieferungen, theils auf den monumentalen Resten, welche uns aus der Fluth der Jahrhunderte gerettet und bewahrt sind. Beide Arten der Ueberlieferung aber sind, um es mit einem Worte zu sagen, grössere oder kleinere Fragmente, Einzelheiten, welche so, wie sie vorliegen, kaum irgendwo eine Verbindung unter einander, einen grösseren Zusammenhang, geschweige denn ein Ganzes bilden. Die Möglichkeit, in vielen, ja in den meisten Fällen das Bruchstückweise zu ergänzen, das Vereinzelte zu verbinden, aus den Theilen ein Ganzes zu bilden ist freilich vorhanden; diese Ergänzung, Verbindung, Totalisirung ist das Geschäft der philologischen und historischen Forschung, ein Geschäft, das freilich schwierig, zum Theil mühevoll, aber eben so reizvoll ist für denjenigen, welcher sich in diese vergangene Welt hineingelebt, welcher den Gesichtspunkt gewonnen hat, unter dem die einzelnen Glieder zu einer harmonischen Perspective zusammenrücken, welcher das geistige Band der vereinzelten Theile gefunden hat, und vor dessen Phantasie das Leben des Alterthums als ein in sich organisch gegliedertes erscheint. Für den Forscher hat das Trümmerhafte und Lückenvolle der Ueberlieferung nicht allein nichts Abschreckendes, sondern dies bedingt die schönste, die schöpferische, divinatorische Seite seiner Thätigkeit; für den Forscher ist die Forschung an sich fast eben so wichtig, jedenfalls eben so interessant, wie das erforschte und festgestellte Resultat. Anders für den gebildeten Laien, dem es vor Allem um die Resultate zu thun ist. Die Lückenhaftigkeit unseres Wissens und die Trümmerhaftigkeit unserer Ueberlieferungen vom Alterthum sind für ihn betrübend und schmerzlich, und zwar bei wachsender Theilnahme um so betrübender, während die oberflächliche Betrachtung leicht zur Geringschätzug und zu einer oft genug laut werdenden Verspottung des Stückwerks unseres Wissens und der vielen Widersprüche unter den Forschern, sowie zur Abwendung von den verstümmelten monumentalen Resten des Alterthums führt.

Sowie aber das Interesse sich am allgemeinsten an eben diese monumentalen Reste knüpft, so empfinden wir ihren zerstörten Zustand, ihre Vereinzelung und ihre Versetzung in eine unharmonische moderne Umgebung am unangenehmsten. Wer kann als begeisterter Freund antiker Architektur auf dem ragenden Burgfelsen Athens vor den Ruinen des Parthenon stehn, ohne dass ihn Wehmuth ergreift im Gedanken an die vergangene Herrlichkeit des erhabenen Tempels, welche seine Phantasie trotz der beredten Worte des Architekten und des Kunsthistorikers doch nimmer wiederzubeleben vermag; wer kann an die wiederholten Zerstörungen des Prachtbaues gedenken, ohne dass ihn ein bitteres Gefühl beschleicht, ähnlich dem, welchem gegen-

über der jüngsten Zerstörung durch Lord Elgin, mag sie auch andererseits in der Versetzung der Bildwerke nach London mit der grössten Förderung der Wissenschaft verbunden gewesen sein, Lord Byron in seinem Childe Harold (canto 2 vs. 11 ff.) Worte leiht? Stelle den Liebhaber der Kunst vor einen Torso von Belvedere, vor sonst eine beschädigte Statue ohne Kopf, ohne Arme, ohne Beine oder vor eine selbst durch eine geringere Verletzung entstellte; wird er es vermögen in rein geistiger Anschauung wie ein Winkelmann, das Fehlende zu ergänzen und in seiner Phantasie das Werk in der herrlichen Totalität zu erschauen, in der es die Werkstatt seines Meisters verliess? wird er sich nicht vielmehr in seinem Genuss an dem Vorhandenen durch das Fehlen des Uebrigen gestört fühlen, und immer Wunden und Mängel finden, die nur der Künstler und der Gelehrte zu übersehen weiss? Gewiss! Und eben diese Störung im Genuss der Kunstwerke durch ihre Verletzungen hat ja zu den Restaurationen der alten Monumente geführt, deren fast die meisten dem Kenner schlimmere Verletzungen scheinen, als die durch sie beseitigten waren. Nur das ganze Werk glaubte man geniessen zu können, und zog es vor sich irgend ein Ganzes hinstellen zu lassen, anstatt sich das Ganze in eigener Thätigkeit geistig zu erschaffen. Das war und ist so und das wird so bleiben, weil es im Standpunkte des Liebhabers der Kunst innerlichst begründet ist.

Was von den Bauwerken und Sculpturen das gilt fast ebenso von den meisten sonstigen Resten des Alterthums, deren nur sehr wenige unverletzt auf uns gekommen sind, und die fast alle eine aus Wohlgefallen und Bedauern gemischte Stimmung im Beschauer hervorrufen. Um diese gemischte Stimmung noch mehr zu trüben, kommt zu der Fragmentirung die Vereinzelung der antiken Reste. Um den Parthenon gruppirte sich einst eine Fülle von architektonischen und plastischen Monumenten, welche fast alle verschwunden und deren Stellen selbst noch zum Theile streitig sind. Von der gewaltigen Gruppe des östlichen Giebels desselben Tempels sind alle Hauptfiguren verloren, nur die Nebenfiguren aus den Ecken liegen vor uns in einer Grösse und Herrlichkeit, welche uns mit ehrfurchtvollem Staunen vor dem Versuche einer geistigen Ergänzung der fehlenden Statuen in gleicher Erhabenheit als vor einer über moderne Künstlerkraft weit hinausgehenden Aufgabe zurücktreten lässt, selbst falls wir das grosse Problem zu lösen uns getrauen, wie der herrliche alte Meister das Mysterium der Geburt der Athene aus Zeus' Haupte darstellte oder andeutete. Und wie mit diesem Tempel geht es fast mit allen Bauwerken des Alterthums, selbst in Rom, dem unsterblichen Mittelpunkte des antiken Lebens. Auch in Rom stehn die Gebäude des Alterthums als vereinzelte Trümmer vor uns, welche der Liebhaber nur

in ihrer Vereinzelung zu geniessen im Stande ist, und deren Zusammenhang und gegenseitiges Verhältniss selbst der Forscher auf vielen und wichtigen Punkten mehr ahnt, als begreift. Aber noch nicht genug der Störung unseres Genusses der antiken Monumente. Zu ihrer Vereinsamung gesellt sich die unharmonische Nachbarlichkeit moderner Umgebung, die in nur zu vielen Fällen dem von uns gesuchten Denkmal des Alterthums den Raum streitig macht, oder dasselbe in der Art umrahmt, dass das Gemüth des in vergangene Zeit hinaus Sinnenden von hundert widersprechenden und abziehenden modernen Eindrücken zugleich bestürmt, immer wieder aus der Fluth der früheren Jahrhunderte auf den Strand der Gegenwart geworfen wird. Aehnliches gilt von den tragbaren Resten des Alterthums. Statuen, Gemälde, Geräthe und Gefässe und was uns sonst geblieben ist, das ist in unsere Museen zusammengetragen, zusammengehäuft und zusammengewürfelt entweder im buntesten und störendsten Durcheinander oder in einer steif classificirten und schematisirten Ordnung, welche den Genuss fast eben so verkümmert wie jene Regellosigkeit. Unsere Museen sind nicht mit Unrecht Rumpelkammern der antiken Welt genannt worden, falls sie nicht, wie hie und da in neuester Zeit, anstatt würdig ruhige Aufbewahrungsorte alter Kunstschätze zu sein, ihren Zweck so weit vergessen, dass sie mit ihrer modernen Herrlichkeit nur für sich da zu sein scheinen, dass sie mit ihrer glatten und glänzenden Ausschmückung von vorgestern und gestern den Preis gewinnen zu wollen scheinen über die armen, von den Wogen der Jahrhunderte zerschlagenen und zerbröckelten Reste des Alterthums. Dies Alles zusammengenommen stört und verleidet den Genuss des Liebhabers, oder, wo es ihn nicht stören und verleiden kann, da erschwert es ihn wenigstens in der Art, dass schon eine gewisse Willensstärke dazu gehört, um die Freude rein und voll zu empfinden, um das Interesse kräftig zu bewahren, um die Wissbegierde ausreichend zu befriedigen.

Diesem Zustande der alten Monumente gegenüber, der fast auf der ganzen Welt, so weit antike Cultur reichte, sich wiederholt, giebt es hauptsächlich nur einen Platz, an welchem das Alterthum uns, wenn auch nicht in ungestörter Ganzheit und Unverletztheit, so doch in einem Zustande der Erhaltung entgegentritt, welcher durch verhältnissmässig geringe Anstrengung in der geistigen Anschauung zur Ganzheit erhoben werden kann. Dieser Platz, welcher am vollkommensten und klarsten ein Stück der antiken Welt mitten in unsere moderne stellt, ist die verschüttete Stadt am Fusse des Vesuv, ist Pompeji. Schon von der Schwesterstadt Herculaneum kann man Gleiches nicht sagen. Herculaneum nämlich ist nicht allein ungleich tiefer verschüttet, als Pompeji, es ist fast ganz von einem mächtigen Lavastrome überfluthet, der

zu einer felsenfesten Rinde erstarrt ist, und auf dem grossentheils die modernen Städte Portici und Resina erbaut sind; demnach konnte Herculaneum nur zum kleinsten Theil aufgedeckt werden, es ist wie ein Bergwerk, und auch in diesem Sinne nur zum Theile, ausgegraben und gleichsam durch Schachte und Stollen zu befahren, im Fackellichte zu betrachten. Pompeji dagegen liegt wieder offen unter dem freundlichen Lichte des campanischen Himmels, der ihm einst gelächelt hat, wir können, die leichte Luft des Lebens athmend, durch seine Strassen wandern, in seine Häuser eintreten, und seine Monumente im Strahle der glänzenden Sonne betrachten, die, Leben und Freude weckend, die Gedanken an Tod und Zerstörung aus unserer Seele verscheucht. Herculaneum ist eine dunkele Gruft, in der ein ganzes Geschlecht begraben liegt, Pompeji ist wie eine Stadt, die etwa nach einem Brande von den Einwohnern verlassen ist, welche sich die Phantasie als wiederkehrend denken mag. Ein wunderbares Walten des Schicksals hat uns diese Stätte des Alterthums in ihrer Ganzheit bewahrt. Hier pulsirte das Leben in frischester Fülle und Kraft, hier schuf und wirkte dasselbe nach allen Richtungen mit ganzer, reger Geschäftigkeit, hier trieb sich der lebhafte Verkehr eines sorglosen Völkchens durch die Strassen und Gassen, ja hier lag der Gedanke an Untergang und Zerstörung so fern, dass am Tage des Verhängnisses das Amphitheater von Pompeji von einer schaulustigen Menge erfüllt war; da plötzlich schnitt die Parze den Faden ab, ungeahnt und daher um so furchtbarer brach das Verhängniss über die Stadt herein, als der für erloschen gehaltene Vesuv in seiner ersten historisch bekannten und zugleich gewaltigsten Eruption Massen von Bimstein- und anderen Steinbrocken, dann von Asche auswarf, die, von gewaltigen Regengüssen zusammengeschlämmt, mit einer gleichmässigen Decke die ganze Stätte dieses Lebens einhüllten, sie beschützend vor den langsam aber sicher wirkenden Zerstörungen kommender Zeiten, und Alles, was sie trug, geheimnissvoll bewahrend bis auf späte Jahrhunderte.

Diese Jahrhunderte sind gekommen; uns war es vorbehalten die bedeckende Hülle hinwegzuheben. Ohne grosse Mühe kann die höchstens 22—25 Fuss starke, dabei leichte und lockere Masse vulcanischer Asche und Rapilli hinweggeräumt werden, bis man auf das Pflaster der alten Strassen gelangt, zu deren Seiten die Gebäude sich erheben. Und wenngleich die Ausgrabungen während des reichlichen Jahrhunderts, das seit der Entdeckung verstrichen ist, meistens, und auch bis in die neuesten, besseren Zeiten mit einer Säumigkeit und Lässigkeit betrieben worden sind, die gegenüber den wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen der Funde nur aus einer gründlich schlechten Verwaltung erklärbar ist, so ist doch ein Dritttheil der

verschütteten Stadt wieder an den Tag gebracht, und zwar dasjenige Dritttheil, welches neben dem Forum und noch ein paar Märkten die Hauptstrassen, die bedeutendsten öffentlichen Gebäude, Tempel, Basilika, Bäder, Theater und Amphitheater umfasst und daneben eine Fülle von Wohnhäusern, Läden, industriellen Anlagen, so dass kaum eine Seite des alten Lebens in seinen monumentalen Resten nicht vor unseren Blicken offen läge.

Freilich sind auch diese Gebäude Trümmer; theils die Verschüttung selbst, theils die langsamer, aber unaufhaltsam wirkenden Einflüsse der Zeit während der 1800 jährigen Bedeckung, theils endlich die Thätigkeit der Menschen, welche nachweisbarer Weise bald nach der Verschüttung beginnend vielleicht Jahrhunderte lang eine Art von Raubbau in Pompeji getrieben und Alles was sie brauchen und fortschleppen konnten, herausgewühlt haben; sodann die weiterhin näher zu schildernde Art, wie die Ausgrabungen bis in die neueren Zeiten betrieben worden sind, und endlich die aller Vorsichtsmassregeln spottende Macht der Jahre und der atmosphärischen Einflüsse auf die ausgegrabenen Gebäude[1], dies Alles hat uns auch von Pompeji nur Ruinen, in den am frühesten ausgegrabenen Theilen mehrfach recht kahle und verfallene Ruinen übrig gelassen. Aber dennoch lassen sich diese Ruinen im Ganzen betrachtet kaum mit irgend welchen anderen an Erhaltung vergleichen, und ausserdem fand man in ihnen eine solche Masse der beweglichen Reste des Lebens, welches in ihnen kreiste, wie an keinem anderen Orte der Welt. Des Erhaltenen ist mit einem Worte so viel, dass es kaum möglich ist, dasselbe in Gedanken nicht zu ergänzen, zu verbinden, zu beleben, und dies Erhaltene ist nicht zerstreut, wie an anderen Orten, es steht oder liegt (lag wenigstens bei der Auffindung) an dem Orte seiner Bestimmung, begrenzt, nachbarlich umgeben von Gleichartigem, nicht von unserer modernen Welt, nicht zusammengetragen und classificirt in einem Museum. Kein Ort der Welt ist daher geeigneter, dem Liebhaber eine Uebersicht über das antike Leben zu gewähren, als Pompeji, kein Monumentenkreis lässt sich so leicht und völlig zum Ganzen verbinden, an keinen die Belehrung über Zweck und Bestimmung alles Einzelnen so leicht anknüpfen, und bei keinem Anlass ist die Gefahr der Monotonie des Vortrags über die Sitten und das Wesen einer vergangenen Zeit so gering, wie bei einer Beschreibung Pompejis.

Dies ist die eine Seite der Bedeutung, welche die alte wieder aufgegrabene Stadt für uns hat, wir wollen sie die antiquarische nennen; eine andere ist künstlerischer Art. Die Bauwerke Pompejis, welche einer von den tiefen und durchgreifenden Principien altgriechischer Architektonik bereits vielfach abweichenden Zeit angehören, bieten freilich nur einen Anhaltepunkt von zweifelhaftem Werthe, um dem Liebhaber das Wesen der alten

Architektur zu demonstriren, müsste man doch in sehr vielen Fällen den Monumenten gegenüber sagen: so soll es nicht sein; auch die verhältnissmässig wenigen Sculpturwerke Pompejis (deren Herculaneum eine ungleich bedeutendere Reihe bietet) sind, obgleich sie einige vorzügliche Stücke enthalten, sehr wenig geeignet, einen Begriff von dem Wesen, namentlich von dem Umfange antiker Plastik zu geben oder selbst nur zu unterstützen. Um so wichtiger sind dagegen die Malereien, sowohl die eigentlichen wie die Mosaiken. Auch die Malereien Pompejis sind freilich nur geringe Vertreter der alten Malerkunst, gehören schon als Wandmalereien derjenigen Gattung an, in welcher die alte Malerei wenigstens von Seiten der Technik nicht ihr Höchstes leistete, sind aus sinkender Kunstzeit wie die Bauwerke, sind nicht die Arbeiten namhafter Meister selbst dieser Zeit; dennoch aber und trotz allen diesen Mängeln sind die Gemälde von Herculaneum und Pompeji die Grundlage unserer monumentalen Vorstellung von der antiken Malerei, da ausser ein paar ganz vereinzelten Tafelgemälden und einigen zum Theil noch späteren Wandgemälden von der Art der pompejanischen und ausser den Vasenbildern, die in ihrer Einfarbigkeit kaum Schattenbilder der alten Gemälde sind, Alles von alter Malerei unwiederbringlich verloren ist. So vertreten uns die herculanensischen und pompejanischen Wandgemälde fast allein die ganze alte Malerkunst, vertreten sie nach einer sehr bedeutenden Seite ihrer Technik, nach dem Wesen der Form- und Farbgebung wenigstens dieser Technik, nach dem der Composition, nach dem der Gegenstände. Und mögen auch diese Bilder, hätten wir die Werke der Meister, als sehr schwache Nachklänge der eigentlichen Herrlichkeit der Kunst erscheinen, mögen sie einen grossen Theil der Schuld tragen, dass über die antike Malerei als Ganzes schwer ausrottbare falsche Vorstellungen und Urteile sich festgesetzt haben, dennoch können wir uns ihrer Erhaltung nicht genug freuen, dennoch werden wir immer anerkennen müssen, dass sich vortreffliche, reizvolle, anmuthige, in jedem Betracht interessante Kunstwerke in grosser Zahl unter ihnen befinden.

So tritt neben die antiquarische Bedeutung Pompejis eine künstlerische, und so werden wir neben die Abtheilung unserer Beschreibung, welche es mit den Resten des Lebens und mit deren Erklärung und Neubelebung zu thun hat, eine zweite künstlerischen Interesses zu stellen haben, deren Gegenstände besonders die Gemälde Pompejis und die durch sie vertretene antike Malerei bilden.

Sowie wir aber der Hervorhebung der Bedeutung der pompejanischen Gemälde gleich eine Einschränkung hinzugefügt haben, so müssen wir eine ähnliche für die oben angedeutete antiquarische Wichtigkeit der alten Stadt

und eine Warnung vor Ueberschätzung hier zum Schlusse nachtragen. Pompeji ist, wenngleich eine reiche, handeltreibende Stadt mit lebhaftem Verkehr, dennoch nur eine kleine und eine Landstadt ohne alle politische Bedeutung gewesen; allen ihren Resten ist nicht der Stempel des Wesens einer Haupt- und Weltstadt aufgeprägt, und wenn man Pompeji ein Miniaturbild Roms genannt hat, so kann das, abgesehn von den griechischen Elementen, denen wir in ihr begegnen werden, nur in Beziehung auf die Denkmäler des communalen und privaten Lebens gelten. Was Rom darüber hinaus besass, was die ewige Stadt zur Hauptstadt nicht allein Italiens, sondern der Welt machte, was von den Monumenten, welche diese weltbeherrschende Stellung geschaffen, in Rom geblieben ist, das fehlt nicht allein in Pompeji, das lässt sich an den Monumenten von Pompeji auch nicht nachweisen, so wenig wir Jemandem an Städten wie Bonn oder Zwickau die Einrichtungen und das Eigenthümliche von Städten wie London und Paris oder selbst wie Berlin und Dresden klar machen können. Mit der blossen Vergrösserung durch die Phantasie ist's hier eben nicht gethan. Vergleichende Blicke auf das Leben der Welthauptstadt können wir wohl von dem vor uns befindlichen Monumentenkreise des Landstädtchens werfen, aber nur dagegen möchte sich der Verfasser gleich hier verwahren, dass es nicht in seiner Absicht liegt, die Beschreibung Pompejis zum Anlass einer encyclopädischen Darstellung der römischen Antiquitäten zu machen, dass ihm vielmehr Pompeji der wirkliche und eigentliche Gegenstand der Beschreibung, Darstellung und Erklärung ist, und, wenn er seinen Zweck nicht verfehlen will, sein muss.

Erstes Capitel.

Campania felix, der Golf von Neapel, der Vesuv, Pompejis Lage, Heerstrassen in Campanien.



Figur 1. Karte von Campanien.

Die ganze Küstenlandschaft, in der Pompeji liegt, zwischen den Flüssen Liris und Seranus, welche in der augusteischen Zeit unter dem Namen Campania begriffen wurde und seit dem 5. Jahrhundert n. Chr. Campagna di Roma (*Campania Romae*) heisst, gehört zu den glücklichsten und reichsten Strecken der ganzen Erde, so dass ihr der antike Beiname der glücklichen (*Campania felix*) mit Recht beigelegt ist. Besonders ist die Strecke am Meeresufer selbst, zwischen den beiden Vorgebirgen, welche den heutigen Golf von Neapel, im Alterthum der Krater genannt, umschliessen, dem von Misenum mit den vorliegenden Inseln Prochyta und Ischia und dem der Minerva mit

der Insel Capri von einer Fruchtbarkeit und von einer landschaftlichen Schönheit zugleich, welche ihr im Munde aller Reisenden den Namen eines Paradieses verschafft und sie zum unzählige Male wiederholten Gegenstand unserer Landschaftsmalerei gemacht haben. Die Gegend ist eine Ebene, aber keineswegs eine weit ausgedehnte flache, wie unsere norddeutsche, sondern eine fast ganz von Bergen umgrenzte, nur westlich nach dem Meere hin offene und deshalb den feuchten und kühlenden Seewinden zugängliche. In ihrer Mitte steigt nicht fern vom Meeresstrande der Kegel des Vesuv grossartig und anmuthig zugleich empor, der damals vor dem ersten geschichtlich bekannten Ausbruche, der Pompeji verwüstete, bis hoch an seinen Gipfel vom herrlichsten Laubwalde bedeckt war. Die Vulcanität des Bodens, welche bekanntlich überall die Quelle grosser Fruchtbarkeit ist, erkannte für unsere Gegenden um den Vesuv, obgleich man diesen für längst erloschen und ausgebrannt hielt, bereits der unter August schreibende Geograph Strabon als den Grund des Reichthums an den edelsten Producten der Vegetation, Getraide, Wein und Oel an; Olivenwälder bedeckten namentlich die ansteigenden Höhen der südlichen und mittleren Gegend, während aus der nördlichen zwischen dem Liris und Vulturnus, aus dem Gebiete von Teanum, dem ager Falernus der bekannte Falernerwein und der kaum minder edele Massiker stammte. Wir brauchen übrigens nur an die heutigen Tages an allen Abhängen des Vesuv producirten Weine zu erinnern, um es wahrscheinlich zu machen, dass auch im Alterthum der uns zunächst interessirenden südlichen Gegend manch edles Gewächs nicht gefehlt haben wird, obgleich Plinius angiebt, der Wein Pompejis sei erst in beträchtlichem Alter ohne unangenehme Folgen geniessbar gewesen. Reben vielleicht weniger vorzüglicher Gattung haben sich aber unstreitig damals, wie heute, fast wild, bis hoch in die Bäume emporgerankt und wie Festons von Stamm zu Stamm, von Wipfel zu Wipfel geschlungen. Zu der Fruchtbarkeit der Gegend gesellt sich deren hohe landschaftliche Schönheit, welche in dem bekannten »vedere Napoli e puoi muorir« sprichwörtlich geworden, aber keineswegs auf Neapels Aussichten allein beschränkt ist.

Wenngleich nun Pompejis Lage in dem weiten Thale des Sarnus und mit nur theilweiser Aussicht auf das etwa $^1/_4$ Meile entfernte Meer sich auch nicht mit der Neapels messen kann, so ist doch die Aussicht von den freien Höhepunkten der Stadt, von dem Podium des Jupitertempels, von dem Steinsitze auf dem Forum triangulare, der offenbar dort der Aussicht zu Liebe gegründet wurde, endlich von den oberen Rängen des Theaters, sowie von mehren Privathäusern des südlichen und westlichen, jetzt freilich durch die Aufschüttungen der Ausgrabungen zum Theil bedeckten, Abhangs aus eine überaus entzückende. Stellen wir uns auf dem letzteren Punkte so, dass wir den leichte graue Wolken ausstossenden, nur $^3/_4$ Meile entfernten Vesuv zur Rechten haben, so schweifen unsere Blicke über die schöne, gewellte, reich be-

baute, von Baumgruppen und Alléen unterbrochene, mit Dörfern und Städtchen reich übersäete Ebene hinaus auf den klarblauen Golf von Neapel, den rechts die vorspringenden Abhänge des Vesuv und einzelne kleinere Caps begrenzen, welche uns den Blick auf Neapel, Procida und Ischia verhüllen, während sich links, auslaufend von den bedeutenden Höhenzügen des Hirpiner Gebirgs die bergige Landzunge vorstreckt, von deren Fuss und ansteigenden Seiten uns Castellamare und Sorrent entgegenschimmern, und welche endend in dem Cap der Minerva uns vor demselben das wundervoll gestaltete Capri, freilich nicht in seinem interessantesten Profile, mit dem es sich Neapel darstellt, sehen lassen. Voll imposanter Pracht ziehen sich, wenn wir uns links wenden, die Hirpiner Berge in das Land hinein und erheben sich in mannigfachen und schöngeformten Spitzen zu der Masse des Apennin, der weit hinten das Bild dieser glanzvollen und gesegneten Ebene des Sarno begrenzt, der in geringer Entfernung von Pompeji, hier und da sichtbar werdend, dem Meere zustrebt, noch heute ein immer strömender, ja wasserreicher, im Alterthum ein weit landeinwärts schiffbarer Fluss. Wie aber um Pompeji, so ist Campanien in allen Theilen wasserreich, selbst im höchsten Sommer, weshalb, sowie wegen der Seewinde die Hitze dort lange nicht die dörrende Wirkung hat, wie im nachbarlichen aber trockenen Latium und wie namentlich in der näheren Umgebung Roms.

Dass ein in jeder Weise so gesegneter Landstrich wie Campanien von alter Zeit her reich bevölkert war, ist leicht begreiflich. Die Namen vieler Städte sind uns bekannt, beträchtliche Ruinen mancher derselben nachweisbar, und zwar gehören diese Städte, wenn wir von den Pelasgern, Thyrrhenern und Ausonen absehn, die dort gehaust haben sollen, ohne dass wir diese Nachrichten als historisch aufnehmen können, theils der einheimischen oskisch-sabellischen Bevölkerung, theils griechischen, namentlich ionischen Colonieen an. Absolut sichere Merkmale, um nachzuweisen ob eine Stadt der einen oder der anderen Art, einheimischer Gründung oder griechischer Colonisirung angehöre, besitzen wir allerdings nicht, da uns die Namen der Städte aus doppeltem Grunde nicht sicher leiten können. Denn einmal kann ein ältester einheimischer Name durch einen späteren griechichen verdrängt worden und vergessen sein, andererseits gehören die griechische und die oskische Sprache einem Stamme an, so dass es schwer ist, zu entscheiden, aus welcher Wurzel ein in späterer Umgestaltung uns überlieferter Name entsprungen sei. Als ein Merkmal zur Unterscheidung ursprünglich oskischer von ursprünglich griechischen, später von den oskisch redenden Samniten eroberten Orten hat einer unserer trefflichsten Forscher, Mommsen in s. Unteritalischen Dialecten S. 106 den Grundsatz aufgestellt, dass diejenigen samnitischen Städte, welche auf ältere griechische basirt waren, oder solche, deren Philhellenismus schon die Alten bemerkten, Münzen und damit zu-

gleich immer Vasen aufzeigen, während rein samnitische Städte (oskisch-einheimischer Gründung) stets ohne Münzen wie ohne Vasen sind. Denn schon das Münzprägen an sich ist Annahme griechischer Sitte, die Vasenmalerei aber ist eine so durchaus rein griechische Kunstübung, dass das Vorhandensein von gemalten Thongefässen griechische Elemente in der Bevölkerung voraussetzt. Nach diesem Grundsatze und zum Theil nach verbürgter Ueberlieferung haben z. B. Capua, Dikaearchia (Puteoli), Sorrent, Cumae u. A. Griechen ihren Ursprung zu verdanken und kamen erst später in die Gewalt der Samniten, während Abella, Herculaneum und unser Pompeji einheimischer Gründung anzugehören scheinen. Die meisten der einheimischen Städte liegen im Binnenlande, Herculaneum ist fast die einzige am Meer erbaute, auf die Frage, in wiefern auch Pompeji einst dem Meere näher gelegen hat als jetzt, und ob der Sarno seinen Lauf verändert hat, muss weiterhin zurückgekommen werden; nahe dem Sarno liegt Pompeji auch heutzutage, und diese Lage hat seiner regsamen Bevölkerung jenen Reichthum gesichert, der für Pompeji aus dem Alterthum bezeugt ist, und der uns in der Stadt überall entgegen treten wird.

Pompeji war nämlich der gemeinsame Hafen für Nuceria (Nocera), Nola, Acerra und andere Binnenlandsstädte, welche ihre Waaren und Producte, namentlich Getraide und Oel, theils auf dem Sarnus, theils über Land dorthin zur Verladung in die Seeschiffe brachten. An diese Thatsache anknüpfend will Garrucci im Bull. Napol. N. S. I. S. 167 den Namen der Stadt Pompeji (osk. Pûmpaiia) von den öffentlichen Gebäuden ableiten, welche behufs der Aufnahme der Waaren diesser Städte an dem Orte der späteren Stadt gegründet worden wären, indem er sich auf eine Glosse πομπεῖον· οἴκημα κοινὸν beruft. Mommsen nahm dagegen (Unterital. Diall. S. 289) eine dem lateinischen *populus* und dem in Pompeji zahlreichen Geschlechte der Popidier gemeinsame einheimische Wurzel an, die vielleicht auch mit dem griechischen πέμπω (senden) zusammenhängt, und versteht unter Pompeji demnach die Stadt der von den genannten oskischen Landstädten ausgesendeten Colonisten. Wie dem auch sei, jedenfalls scheint Pompeji dem Handel seine Entstehung zu verdanken und verdankt es demselben seine Blüthe.

Für eine Hafenstadt scheint die Lage unmittelbar am Meere so natürlich, fast so nothwendig, dass man beinahe ganz allgemein eine solche Lage auch für Pompeji angenommen hat. Heutigen Tages freilich ist das Meeresufer eine starke Viertelmeile von Pompeji entfernt, aber man glaubt, dass dies Verhältniss erst ein Erfolg desselben vulcanischen Ausbruches sei, welcher die Stadt verschüttete und durch Hebung des Ufers das Meer entfernte und dem Sarnus eine neue weiter südlich gelegene Mündung gab. Die Thatsachen, welche man hierfür anführt, nämlich, dass man Schalen von See-

muscheln nahe bei Pompeji findet, sowie dass man grosse eiserne Ringe am Fusse des westlichen Abhangs des Hügels gefunden haben will, die zur Befestigung der Schiffe gedient haben sollen, die aber jetzt wenigstens nicht mehr nachweisbar sind, sind keineswegs durchschlagend, und andere Umstände, welche eine etwas nähere Beleuchtung verdienen und erheischen sprechen gegen die erwähnte Annahme, die schon Winkelmann in s. Sendschreiben v. d. hercul. Entdeckungen § 17 bezweifelte. Zunächst wird behauptet, es finde sich, abgesehen von sicher vorhandenen Gräbern in ostsüdöstlicher Richtung vor Pompeji, die hier Nichts beweisen können, an der auf unserem kleinen Plane mit x bezeichneten Stelle, grade da, wo der Hafen hätte sein müssen, die Andeutung einer zweiten Gräberstrasse. Ich kann deren Existenz nun freilich nicht bestätigen, wohl aber habe ich nicht allein südlich von Pompeji etliche hundert Schritte jenseits der Eisenbahn alte Gebäudereste im Felde gefunden, sondern, was für die antike Configuration des Terrains und des Meeresufers noch ungleich bezeichnender ist, es existiren etwa 1/2 Miglie südwestlich von Pompeji neben der Sarnobrücke und der Einmüngung des nach Torre führenden Canals neben der heutigen Mühle ziemlich bedeutende antike Gebäudereste, Fundamente, Cisternen, eingemauerte grosse Amphoren, und zwar unter weissen Rapilli verschüttet, wie sie einzig und allein die Eruption des Vesuv vom Jahre 79 n. Chr. geliefert haben soll. Verbürgen diese unzweifelhaft, dass hier in alter Zeit fester Boden war, so sieht man nicht wohl ein, durch welche Art von Configuration das Meeresufer sich jemals bis an die Mauern Pompejis hätte erstrecken sollen, es müsste denn durch eine ganz seltsam scharfe und schmale Einbuchtung gewesen sein, welche nach meiner, allerdings in diesem Punkte ganz laienhaften Ansicht der gesammten Terraingestaltung dieser Gegend widersprechen würde. Zu dem Allem kommt, dass ein eigenthümliches Verhältniss der Bodengestaltung, welches auch für Pompejis Erhaltung in der Verschüttung wichtig werden sollte, für die Anlage der Stadt 1/4 Meile vom Meer entscheidend sein musste, falls die Configuration des Landes vor dem Ausbruch des Vulcans so war, wie sie jetzt erscheint. Pompeji nämlich ist auf einem ganz isolirt in der Ebene liegenden, freilich sehr mässigen, aber doch markirten oblongen Hügel erbaut, dessen Abhänge ausserhalb der Stadtmauer liegen. Dieser Hügel, der in seiner gesammten Gestaltung wohl ein-

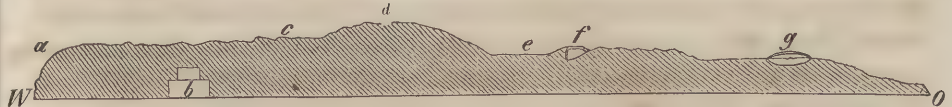


Fig. 2. Skizze vom Profil des pompejanischen Stadthügels.
a. Schutthalden; *b.* Zweistöckiges modernes Wirthshaus; *c.* Forum; *d.* Höchster Punkt; *e.* Forum triangulare; *f.* Grosses Theater; *g.* Amphitheater.

mal genau gezeichnet zu werden verdiente, während ich von demselben augenblicklich nur eine ganz ungefähre Skizze zu geben vermag (Fig. 2),

welche ich von dem eben näher bezeichneten Punkt am Sarno gezeichnet habe, welche aber dennoch eine wenigstens allgemeine Vorstellung von den Niveauverhältnissen der verschiedenen Punkte in Pompeji wird vermitteln können, dieser Hügel ist nichts Anderes, als ein uralter Lavastrom des Vesuv, der lange vor Menschengedenken sich in dieser südwestlichen Richtung dem Meere zuwälzte, ohne dasselbe zu erreichen. Er erstarrte auf seinem Laufe, indem er sich gegen den Endpunkt desselben aufstauhete, und so den zur Gründung einer antiken Stadt wünschenswerthen Platz darbot. Denn eine Hügellage wurde für antike Städte unbedingt jeder anderen vorgezogen, und zwar aus naheliegenden fortificatorischen Rücksichten, deren Bedeutung wir bei der Betrachtung der Mauern Pompejis kennen lernen werden. War das Terrain bei Pompejis Gründung so wie es heute vorliegt, so durfte man doch die Stadt nicht unmittelbar an das Meer bauen, indem man einen leicht zu befestigenden Hügel in nächster Nähe hinter sich liess, von dem aus jede feindliche Macht die Unabhängigkeit der Stadt in jedem Augenblicke hätte vernichten können. Hier blieb keine Wahl, und es ist kaum anzunehmen, dass der Sarnus nicht bis auf die Höhe von Pompeji auch für grössere Schiffe Wasser genug gehabt hat, dass er folglich nicht den ausgesuchtesten Hafen, wenn auch in einiger Entfernung bot. Denn auch die in neuerer Zeit behauptete Veränderung im Laufe des Sarno, welcher im Alterthum näher an Pompeji hingegangen sein soll, erscheint mir, soweit ein Nichtgeologe hier zu urtheilen vermag, ziemlich problematisch. Die Hügellage Pompejis war aber auch bei dem Ausbruch des Vesuv im Jahre 79 von entscheidender Wichtigkeit, denn vermöge dieser war Pompeji gegen das Schicksal Herculaneums gesichert, ein Lavastrom konnte die Stadt nicht überfluthen, ähnlich wie bekanntermassen das Camaldulenserkloster (Camaldoli della Torre) am westlichen Abhange des Vesuv vermöge seiner Lage auf einer durch einen alten Lavastrom gebildeten Erhöhung vor der Ueberfluthung durch einen späteren gesichert ist.

Sowie die natürliche Wasserstrasse des Sarnus Pompeji mit den Binnenlandstädten verband, war dasselbe, freilich erst später, erst als die römische Herrschaft sich über diese Gegend verbreitet hatte, durch die via Campana, eine jener gewaltigen Heerstrassen, welche man mit Recht die Adern des römischen Reiches genannt hat, und durch deren municipale Fortsetzungen mit mehren der umliegenden Städte und schliesslich über Herculaneum, Neapel, Puteoli, Capua und die via Appia mit Rom verbunden. Diese grossen römischen Heerstrassen, welche die Hauptstadt mit den entferntesten Grenzen des unermesslichen Reiches verbanden, über Berge und Thäler und Ströme wegliefen, an vielen Orten, selbst in entfernten Provinzen nicht allein erkennbar erhalten, sondern fahrbar und wirklich befahren sind, waren der Gegenstand der eifrigsten Sorge der Machthaber Roms sowohl in den Zeiten der Republik wie in denen des Kaiserreichs, und sind diejenigen Monu-

mente, welche uns neben den gewaltigen, oft viele Meilen langen Aquaeducten den stärksten Begriff von der Grösse des römischen Reichs und seiner Verwaltung zu geben geeignet sind. Diese Heerstrassen haben die sorgfältigste Construction, welche man für den Strassenbau überhaupt anwenden kann. Sie besteht aus drei Lagen; das Fundament, statumen, wurde gebildet durch eine mächtige Lage grösserer durch Mörtel verbundener Steine; die mittlere Lage besteht aus Kies oder kleineren Steinen, auch Scherben und Sand, rudera, bestimmt, ein völlig ebenes Niveau zu bilden und, in einander gearbeitet und festgewalzt wie unsere Chausséen, die oberste Lage, die eigentliche Fahrstrasse zu tragen, welche aus grossen, wohl in einander gefugten Steinplatten gebildet ist. Die so hergestellte Fahrstrasse, agger, wurde in der Nähe von Städten zu beiden Seiten mit Fusswegen (Trottoirs, *margines*) eingefasst, welche sich bis zu 10″ über das Niveau des agger erheben und durch Prellsteine, die in mässigen Entfernungen von einander angebracht sind, geschützt werden. Die Erhebung und glatte Einfassuug der Fusswege durch behauene Steine bildet gegen den flachgewölbten Rücken des agger die Rinnsteine oder Gossen, in welche das Wasser von der Fahrstrasse abfliesst, um durch eigene in mässigen Zwischenräumen angebrachte Abzugsröhren unter den Trottoirs hindurch von der Strasse ganz entfernt zu werden. In der Nähe Pompejis zeigt die Heerstrasse nicht drei, sondern nur zwei Lagen, die zweite und dritte, indem der felsige Untergrund die Errichtung eigener Substructionen (*statumina*) unnöthig machte. An der ganzen Länge der Hauptstrassen hin standen Meilenzeiger, milliaria, sowie seit Augustus stationes und mansiones, Stationen und Einkehre für die von ihm organisirten Postanstalten, während in der Nähe der Städte die Strassen zu beiden Seiten mit Tempeln oder kleineren Heiligthümern, mit Villen und mit Grabmälern eingefasst waren, welche letztere man unmittelbar vor dem Thor anzubringen liebte, seitdem das Zwölftafelgesetz die Bestattung innerhalb der Stadtmauern verboten hatte. An den Seiten der Hauptstrassen vor dem Thor schienen die Ruhestätten der Verstorbenen von dem Leben nicht abgetrennt, und der lebhafte Verkehr, der sich hier bewegte, musste diesen Ort als den wünschenswerthesten für die Denkmäler verdienter Bürger erscheinen lassen. Wie reich und anmuthig diese Einfassung der Haupstrasse war, werden wir bei der Gräberstrasse Pompejis kennen lernen, obgleich auch diese nur ein schwaches Abbild der Glanzes und Geschmacks der Hauptstadt bietet.

Zweites Capitel.

Geschichtliche Notizen über Pompeji bis zur Verschüttung.

Von einer Geschichte Pompejis kann nicht die Rede sein, denn kaum ein halbes Dutzend kurzer Notizen über die Schicksale der Stadt sind auf uns gekommen; Pompeji hat offenbar das glücklichste Loos gehabt, welches kleinen Landstädten fallen kann, die zu grossen Rollen in der Geschichte nicht berufen sind, das Loos unbeachteten und ungestörten Daseins, bei dem Handel und Wandel blühen, und bei dem unter Campaniens glücklichem Himmel die Pompejaner es sich gewiss eben so wohl sein liessen wie ihre Nachbarn in den grösseren, wegen ihres Luxus und ihrer Ueppigkeit bekannten Städten. Nach dem was wir schon im vorigen Capitel über die wahrscheinlichste Namensdeutung Pompejis sowie über seine Gründung bemerkt haben, erscheint es als unnütz, hier die Gründungssagen anzuführen, die in's Gebiet der Fabel gehören, oder die Namensableitungen zu besprechen, welche so wenig Gewähr haben, wie jene. Wie lange Pompeji gestanden haben mag, als es uns im Jahre 310 v. Chr. Geb. zuerst genannt wird, vermögen wir nicht zu entscheiden, aber auf ein beträchtliches Alter weist die einheimischen Baumeistern angehörende Construction der Mauer in ihren älteren Partien und weisen die Ruinen des sogenannten Herculestempels hin, welcher von griechischen Künstlern in einer Zeit erbaut sein muss, die von der Zeit der berühmten altdorischen Tempel von Selinus und Paestum, d. h. dem 7. Jahrhundert nicht gar weit absteht. Ueber die Verfassung, unter welcher Pompeji stand, so lange es eine freie oskisch-samnitische Stadt war, müssen wir uns auch mit wenigen Andeutungen genügen lassen. Zunächst ist es bemerkenswerth, dass, so wenig wir jemals von einem einheitlichen Volke der Campaner lesen und so wenig die nach und nach alle Städte Campaniens erobernden Samniten daheim eine staatliche Einheit bildeten, was ihr endliches Unterliegen gegen Rom bedingte, dieselben eben so wenig in Campanien zu einer Gesammtverfassung oder selbst zu einer dauernden Eidgenossenschaft, die sich über den Heerbann im Momente der Noth erhoben hätte, zusammentraten. In den Inschriften ist wenigstens keine Spur von einer Centralgewalt, welche gemeinsame Anordnungen für mehre Städte getroffen hätte, und in ihnen sowohl wie in den Schriftstellern werden immer nur städtische Localbehörden genannt. Der gemeinsame oskische Name dieser ist M e d d i x oder in der Grundform mĕdix von dem Stamm des lat. Verbums mĕderi, welchen wir mit »walten« übersetzen können, die oskischen Behörden hiessen also »Walter« im Sinne von »Herrscher«, aber mit dem Nebenbegriff der vom Volke eingesetzten und einer republikanischen Gemeinde gegenüber ausgeübten Gewalt, im Gegensatze der im Worte »Herrscher« ausgedrückten königlichen. Zu dieser Bezeichnung medix tritt dann ein den Amtskreis bezeichnendes Beiwort, und der höchste Magistrat wird

durch medix-tutikus (meddiss-toutiks) als öffentlicher oder »Staatswalter« bezeichnet. Neben diesem fungirten andere niedere Beamten in bestimmten Amtskreisen, wie z. B. zwei etwa den Aedilen entsprechende Decetasii in Nola (Mommsen, Unterit. Diall. S. 254, 278.) und in Pompeji ein in zwei Inschriften genannter »Kvaistur« d. i. Quaestor (das. S. 183) sowie ein »Kûmbennieis« d. i. conventus oder auch »senateis«, senatus genannter Senat, in dessen Händen die Wahl der Magistrate und die oberste Staatsgewalt gelegen zu haben scheint. —

Die schon berührte erste geschichtliche Erwähnung Pompejis bei Livius 9. 38. fällt in das Jahr 310 v. Chr. Geb. Im zweiten Samnitenkriege landete, während der Consul C. Marius Rutilus den Samniten die Bergfeste Allifae und die Herrschaft im Vulturnusthal entriss, der Flottenführer P. Cornelius mit seinen Kriegsschiffen in der Mündung des Sarnus, von wo die Bemannung, ohne Widerstand zu finden, den Fluss hinauf bis nach Nuceria drang, wo Cornelius durch einen kühnen Handstreich die Herrschaft der beiden Meerbusen nördlich und südlich vom Hirpinergebirg an sich zu bringen hoffte. Die Bewohner des schluchtenreichen Gebirgs aber und die Bewohner der Städte des Sarnusthals rotteten sich zusammen, griffen die Römer an, entrissen ihnen das Gewonnene, hieben die Meisten derselben nieder und jagten die Uebrigen mit ihrem Führer in ihre Schiffe, mit denen sie schleunig den Ort ihrer Niederlage verliessen. Von den Städten betheiligte sich neben Stabiä wahrscheinlich das ausdrücklich erwähnte Pompeji am meisten an diesem kühnen und wohlgelungenen Aufstande. Aber so wenig dieser locale Sieg über eine römische Heerabtheilung wie die vielen und glänzenden Erfolge der Samniten über die römischen Eroberer im ersten und zweiten samnitischen Kriege (343—304 v. Chr.) konnte das endliche Schicksal Samniums und der von Samniten abhängigen und besetzten Landstriche entfernen. Der sechs Jahre nach dem Ende des zweiten, 298 v. Chr. ausbrechende dritte samnitische Krieg wurde von den Römern in der richtigen Erkenntniss, dass sich die kühnen, kriegsgeübten und freiheitliebenden Samniten nicht demüthigen lassen würden, als ein Vernichtungskrieg geführt. Der Ausgang ist bekannt; ein Ort und ein Gau nach dem anderen wurde nach langem Widerstande von den Römern erobert, verwüstet, die Städte und Dörfer verbrannt, die Bevölkerung grösstentheils vernichtet, bis im Jahre 290 v. Chr. der überlebende Theil der Samniten unter verschiedenen Bedingungen unter das römische Joch sich beugte. Die von Samnium abhängig gewesenen Landstriche, unter ihnen Campanien, erhielten Municipalverfassung und das römische Bürgerrecht, jedoch ohne Stimmrecht in den Comitien Roms. Auch Pompeji trat in dieses Verhältniss zu Rom und musste römischer Sitte und römischem Recht die Thore öffnen, obgleich nach freilich vereinzelten, aber ziemlich sicheren Spuren, von denen wir weiter unten reden werden, oskische Sprache und mit ihr wohl auch manches Element altoskischer Sitte sich noch

lange in dem mehr und mehr romanisirten Städtchen erhielt. Bei der grossen Mannigfaltigkeit der den einzelnen Municipien ertheilten Rechte ist es unmöglich, das nirgends ausdrücklich angegebene Verhältniss Pompejis zu der herrschenden Hauptstadt genau zu bezeichnen. Gewiss ist es, dass Pompeji, wie alle Municipien, seine communale Selbständigkeit, mit Volksversammlung und Senat und von diesem gewählten Behörden, als deren oberste die Quatuorviri fungirten, behielt; ob die Stadt ihr eigenes Recht bewahrte oder dasselbe gegen das römische vertauschte, ist nicht zu sagen. Von Abgaben an Rom war Pompeji frei, dagegen zum Kriegsdienste im römischen Heere genöthigt.

Diese Zustände dauerten, bis im zweiten punischen Kriege nach Hannibals glänzendem Siege bei Cannä die Samniten und fast alle anderen Stämme und Städte Unteritaliens von den Römern abfielen und sich dem karthagischen Sieger zuwandten. Auch Pompeji suchte, Capuas Beispiele folgend, wo die Volkspartei Hannibal die Thore geöffnet hatte, mit Hilfe karthagischer Waffen seine Unabhängigkeit von Rom zu begründen. Vergebens. M. Marcellus Sieg über Hannibal bei Nola im Jahre 215 v. Chr. nöthigte den Letzteren, sich weiter südlich zu ziehen und die campanischen Städte sich selbst zu überlassen. Bekannt ist, dass Capua nach hartnäckigem Widerstande im Jahre 211 v. Chr. wiedererobert und streng bestraft wurde, und dass trotz des im Einzelnen zwischen Römern und Puniern wechselnden Kriegsglückes in Unteritalien vor Ablauf des Jahrhunderts Roms neue Herrschaft in diesen Gegenden begründet war und dieselben fester umschloss, als zuvor.

Noch einmal erhob sich Pompeji nebst den anderen italischen Städten im Jahr 91 v. Chr., als in Folge der harten Gesetze wider das Einschleichen in das römische Bürgerrecht und der Verweigerung und Entziehung desselben, nach den unglücklichen Ausgleichungsversuchen des Tribuns M. Livius Drusus und seiner Ermordung die seit einigen Jahren vorbereitete Rebellion der italischen Stämme gegen Rom zum offenen Kampfe ausbrach, an dessen Spitze die Samniten und die Marser standen. Es galt bekanntlich die Gründung eines von Roms Hoheit unabhängigen Bundesstaates und war bis zur Verabredung einer Verfassung und zur Bestimmung des Sitzes einer Centralgewalt gekommen, als Rom sich entschloss, einem Theil der Italiker das volle Bürgerrecht zu ertheilen und durch diesen Schritt ausser den Latinern die Umbrer und Etrusker gewann, aus denen es seine Heere gegen die südlichen Stämme bildete. In dem ausgebrochenen s. g. Bundesgenossenkriege kämpften die Pompejaner unter der Anführung des Samniten Pontius von Telesia, dem jedoch der furchtbare Sulla gegenüberstand, welcher jenen kaum zwei Stunden vor Pompeji bei Stabiä schlug und diese Stadt verwüstete. Die Pompejaner kämpften für ihre Stadt unter Cluentius so wacker, dass sie die Römer zweimal von ihren Thoren zurückwarfen; zuletzt mussten sie aber

doch der überlegenen Kriegskunst weichen und Cluentius erlag vor Nola, wohin ihm Sulla gefolgt war, indem er sich bei dem kleinen Pompeji aufzuhalten nicht für nöthig fand. Der Kriegssturm mit den Schrecken der Einnahme, Plünderung und Zerstörung war freilich so vor Pompejis Mauern, deren theilweise zerstörten Zustand übrigens mehre Forscher nicht allein auf Rechnung des Erdbebens vom Jahre 63 n. Chr., sondern auf die der sullanischen Angriffe stellen, vorübergegangen, aber die Unabhängigkeit von Rom war für unsere Stadt wie für alle anderen Städte und Stämme des Bundes für immer verloren. Nachdem mit wechselndem Glücke von beiden Seiten gekämpft war, ertheilte Rom den meisten sich unterwerfenden Städten das Bürgerrecht, so dass nur die Samniten und Lukaner unter den Waffen blieben, bis Sulla im J. 82 v. Chr. die letzten Reste ihrer Schaaren vernichtete. Geschont hatte Sulla Pompeji, aber nicht vergessen. Nachdem vom Jahre 89 an die empörten Völker mit Rom Frieden geschlossen hatten, der auch Pompeji mit begriff, sandte Sulla, damals Dictator, eine Soldatenabtheilung nach Pompeji, der er mittels Decrets den dritten Theil der pompejanischen Flur anwies. Diese unerwünschte Besatzung von Eindringlingen war den Pompejanern begreiflicher Weise wenig willkommen und lebte mit den Bürgern in mancherlei Reibereien und Streitigkeiten. Einen Vortheil hatten die Pompejaner aber doch von dieser sullanischen Besatzung, Sicherheit nämlich gegen die Plünderungen, mit welchen während des ersten Bürgerkrieges (zwischen Marius und Sulla) Pontius von Telesia, der alte Feldherr der Pompejaner, der, wie die meisten italischen Neubürger, auf der marianischen Partei und im Jahre 82 an der Spitze eines aus Samniten, Campanern und Lukanern gebildeten Heeres stand, bei der Recrutirung die Landschaften Campaniens heimsuchte, sowie gegen die Streifereien der Bande des Spartacus, welcher (nach Florus 3. 20, 21.) in dem damals noch nicht gefürchteten Krater des Vesuv sein Lager aufgeschlagen hatte.

Der Zustand des Unfriedens mit der Besatzung dauerte jedoch in Pompeji nicht lange. Im Jahre 64 v. Chr. wurde P. Sulla, ein Neffe des Dictators, Präfect der römischen Truppen in Pompeji, ein Mann, welcher die Pompejaner so begünstigte, und in dem Grade bei ihnen beliebt war, dass er in Rom beschuldigt werden konnte, die Pompejaner gegen Rom aufzuwiegeln. Es ist bekannt, dass gegen diese Anklage Sulla von Cicero vertheidigt und in Folge dieser Vertheidigung im Jahre 62 freigesprochen wurde.

Pompeji erscheint seit dieser Zeit ganz romanisirt und blieb bis zu seinem Untergang ohne bemerkenswerthe Ereignisse im ruhigen Besitze seiner von Roms Oberhoheit wenig behelligten städtischen Verwaltung und eines wachsenden Wohlstandes, welcher auf dem Handel und auf mannigfaltiger Industrie beruhte und nicht wenig dadurch erhöht wurde, dass Pompeji in die Zahl derjenigen Landstädte eintrat, in welche, wie nach Bajae, Neapel, Puteoli, vornehme Römer sich zurückzogen, wenn sie des Staatslebens und des Ge-

räusches der Hauptstadt müde geworden waren, oder wenn sie aus anderen Gründen Erholung und Ruhe unter dem schönen Himmel Süditaliens und inmitten griechischer Kunst und Sitte aufsuchten.

Die erste namhafte Person, von der wir eine solche Ansiedelung in Pompeji wissen, ist Cicero, welcher, obgleich nicht unbeträchtlich verschuldet, sich neben seinem Landsitze in Puteoli noch einen solchen in Pompeji kaufte, von dem er in seinen Briefen (epp. ad. div. 7. 1.) zu erzählen weiss. Dass freilich die jetzt unter dem Namen der Villa des Cicero bekannten, dicht vor dem Herculanerthor gelegenen, 1763 aufgegrabenen und zum grössten Theile bald wieder zugeschütteten Ruinen einer Villa wirklich dem Pompeianum des grossen Redners gehören, wie fast allgemein angenommen wird, ist schon deshalb zweifelhaft, weil Cicero in seinen Briefen ganz besonders die stille Zurückgezogenheit seines Landsitzes rühmt, was sich mit der Lage der in Rede stehenden Villa an der Heerstrasse kaum verträgt. Ebenso wenig ist es erweislich oder selbst nur wahrscheinlich, dass ein Standbild in der Toga praetexta, welches in dem vielleicht von einem Verwandten Ciceros erbauten Fortunentempel gefunden wurde, trotz einer oberflächlichen Aehnlichkeit das Porträt des Redners sei, der als Feind der neuen Staatsordnung starb, ganz zu schweigen von der natürlich durchaus verkehrten Annahme, dass Cicero selbst der Gründer jenes Tempels, Duumvir Pompejis und aus der Bürgerschaft der Stadt (a populo) erwählter Tribunus militum gewesen sei, als welcher der Erbauer des Fortunentempels in der Weihinschrift am Architrav genannt wird.

Auch Augustus hegte grosse Vorliebe für Pompeji und sandte (7 v. Chr.) römische Ansiedler dahin, welche eine rasch erblühende Vorstadt nördlich von der Stadt an der heute sogenannten Gräberstrasse unter dem Namen pagus Augustus felix suburbanus mit eigener Verwaltung unter einem magister pagi gründeten. Kaiser Claudius besass in Pompeji eine eigene Villa, in der ihm sein Söhnchen Drusus an einer Birne erstickte, die der Knabe in die Höhe geworfen und mit dem Munde aufgefangen hatte, ein Kunststück, welches man noch heute bei der neapolitaner Strassenjugend geübt sieht. Winkelmann glaubt in seinen Nachrichten v. d. neuesten hercul. Entdeckungen §. 58 in einer der beiden Villen links an der Gräberstrasse, der s. g. des Arrius Diomedes und der eben besprochenen, für diejenige Ciceros gehaltenen, die Villa des Claudius annehmen zu dürfen, worin allerdings keine Gewähr liegt. Auch Personen weniger hohen Ranges und Hofleute der Kaiser scheinen der Mode, sich in Pompeji anzusiedeln, gefolgt zu sein, doch bietet das einzige bestimmt nachweisbare Beispiel der römische Senator Livineius Regulus, auf welchen wir demnächst zurückkommen; denn wenn man den oben schon genannten M. Arrius Diomedes als ein zweites nennt, so geschieht das nur indem man ihn nach einer missverstandenen Sigle in seiner Grabschrift (Ɔ. L. = Arriae libertus) zum Freigelassenen der Julia, Augustus Tochter, gemacht, und ihm die seinem und seiner Familie Grabmälern gegenüberliegende Villa ohne irgend genügenden Grund zugeeignet hat.

Als römische Colonie, *Colonia Veneria Cornelia,* wie Pompeji einerseits, nach seiner Hauptgöttin der *Venus Pompejana,* andererseitsnach Sulla oder dessen Neffen hiess, hatte dasselbe eine nur in der höheren Instanz von dem römischen Kaiser und Senat abhängende Verwaltung bei einer der römischen nachgebildeten Communalverfassung. Durch den Sieg der Römer und die Ertheilung der Civität an alle Italiker nach dem Bundesgenossenkrieg wurde die oskische Sprache officiell durch die lateinische, wurden zugleich die oskischen Behörden durch römisch benannte ersetzt. Die eingeborenen oder von eingeborenen Pompejanern adoptirten Bewohner waren Bürger, und als solche römische Vollbürger mit Stimmrecht in den Comitien des römischen Volkes. Durch Eingehung dieses Verhältnisses erkannte eine Stadt Rom als Oberhaupt und Vaterland an, übernahm die Lasten, welche römischen Bürgern auflagen, z. B. den Kriegsdienst in den Legionen, und führte das römische Recht bei sich ein, oder modelte das alte Stadtrecht nach den Normen und Principien des römischen Civilrechts um. Die Bürger zerfielen, wie die römischen, nach Rang und Stand in verschiedene Classen, decuriones, welche dem römischen Senat, augustales, welche den Rittern entsprachen und populus oder plebs, das gemeine Volk; sie wählten in ihren Comitien ihre eigenen Magistrate, sowie sie auch ihre eigenen Culte und selbstgewählten Priesterschaften hatten, erliessen Verordnungen und Gesetze (*leges municipales*), Belohnungen und Auszeichnungen. Auch der Census wie die Aushebung zum Kriegsdienste wurde in den Municipien von den höchsten Magistraten gehalten. An der Spitze der Verwaltung standen richterliche Zweimänner, *duumviri iuri dicundo,* ähnlich den römischen Consuln oder Praetoren, und Vorsitzer des Senats, der *decuriones,* neben ihnen Aedilen, die Quinquennalen (Censoren), ein Quästor und andere geringere Beamte. Als Vertreter der kaiserlichen Centralgewalt finden wir ausserordentliche Commissare (*Curatores*), und einem solchen, der unter Vespasian in Pompeji fungirte, begegnen wir in dem in mehren Inschriften genannten Tribunen T. Suedius Clemens. So bildete denn Pompeji wie andere Städte nach Vermögen ein Kleinrom (*parva Romae imago*), und zwar, trotz den sich einzeln erhaltenden oskischen und trotz den beigemischten griechischen Elementen, begreiflicher Weise auch in Gebräuchen, Einrichtungen und Moden.

Während, so viel wir wissen, das Verhältniss Pompejis zu Rom durchaus ein freundliches war, und durch keinen Ungehorsam einerseits, keine Bedrückung andererseits getrübt wurde, sollten die Pompejaner im J. 59 n. Chr. noch kurz vor dem grossen Erdbeben vom Jahre 63 n. Chr., welches die Stadt zum ersten Male verwüstete, auf empfindliche Weise ihre rechtliche Abhängigkeit von der Hauptstadt fühlen (siehe Tacitus Ann. XIV. 17). Der aus Rom verstossene Senator Livineius Regulus hatte in Pompeji, wohin er sich zurückgezogen, Gladiatorenkämpfe im Amphitheater veranstaltet. Das pompejanische Amphitheater, viel zu gross für die Zahl der Einwohner der Stadt allein, wie wir noch genauer sehen werden, war auf Besuch von den

Nachbarstädten berechnet und pflegte auf diese Weise stark gefüllt zu sein. Auch bei dieser Gelegenheit waren zahlreiche Nuceriner nach Pompeji gekommen, zwischen denen und den Pompejanern es, wie schon früher, zu Sticheleien, Reibereien, dann zu Steinwürfen und zum Gebrauch der blanken Waffe gekommen war. Die Pompejaner waren zahlreicher und stärker und siegten in dem ausgebrochenen Kampfe, aber die Nuceriner wandten sich klagend nach Rom, gaben ihre zahlreichen Verwundungen und den Tod von Kindern oder Eltern an. Der Kaiser schob die Sache dem Senat, dieser den Consuln zu, und nachdem sie von diesen wieder an den Senat gelangt war, lautete der Urteilsspruch, alle ähnliche Schau sei in Pompeji auf 10 Jahre zu verbieten, die gegen das Gesetz gebildeten Collegien aufzulösen, Livineius und die Theilhaber an dem Crawall zu verbannen. Bedenkt man die unendliche Lust, ja Sucht namentlich für die Spiele und Kämpfe des Circus und des Amphitheaters, nach denen das Volk bekanntlich gleich nächst dem Brode rief (*panem et circenses*), so begreift man die Härte dieses freilich nicht ungerechten Spruches für Pompeji.

Lange bevor die Zeit der Strafe für Pompeji abgelaufen war, im Jahre 63 n. Chr. und zwar am 5. Februar, betraf Pompeji das erste grosse Unglück und eine entsetzliche Zerstörung durch ein von tödtlichen Erdaushauchungen begleitetes Erdbeben, welches die wiedererwachten Kräfte des seit Jahrhunderten, vielleicht seit Jahrtausenden schlummernden und für erloschen geltenden Vesuvs ankündigte und in allen umliegenden Städten, in Neapel, Herculaneum, Nuceria mehr oder minder bedeutende Verheerungen anrichtete, am schwersten aber Pompeji heimsuchte. Zahlreiche Gebäude stürzten ganz oder theilweise zusammen, der Tempel des Jupiter, der s. g. des Quirinus, der Tempel der Isis, die Basilika sowie die Säulenhallen des Forum und des Theaters; Statuen wurden von ihren berstenden Piedestalen herabgestürtzt und zerbrochen und manches Privathaus und Grabmal beschädigt. Wie gross der Schade im Ganzen gewesen sei, können wir nicht angeben, dass aber die Stadt bedeutend gelitten habe, zeigt die Berathung des römischen Senats, ob man den Wiederaufbau Pompejis gestatten oder das Verlassen der Stätte befehlen sollte, sowie der Umstand, dass mehre Familien das Werthvollste ihrer beweglichen Habe, darunter auch Gemälde und Marmorstücke mit sich nehmend Pompeji verliessen und den campanischen Boden verschworen (Winkelmann, Nachrichten § 7 und Gesch. d. Kunst. VII. 3. § 15—18.).

Diese Zerstörung Pompejis ist für uns in mehr als einem Betracht wichtig, sie hat unter den älteren Monumenten der Stadt stark aufgeräumt und so ist uns statt dieser wenngleich nicht durchgängig, so doch vielfach die Restauration des ersten nachchristlichen Jahrhunderts überliefert worden. Nachdem nämlich von Rom die Erlaubniss zum Wiederaufbau der Stadt ertheilt war, und bei weitem die Mehrzahl der Pompejaner sich bei derselben

betheiligte, beschlossen die Decurionen diese Gelegenheit nach Möglichkeit zu einer durchgreifenden Verjüngung der Stadt zu benutzten. Der alte Baustil wurde durch den modernen ersetzt. Das Forum erhielt einen neudorischen Säulenumgang, der korinthisch-römische Stil wurde als der durchgehende bei öffentlichen und Privatgebäuden in Anwendung gebracht, wenngleich nicht selten auf die barbarischeste Manier, indem man die alten structiven Glieder durch Tünche in die neue Ordnung brachte; an den meisten Orten wurde ein nicht unbeträchtlicher Luxus in den Materialien entfaltet, obwohl die leidige Tünche, diese Verderberin aller echten Kunst, nur zu häufig in Verwendung kam. Auch einige Aenderungen im Plane der Stadt, namentlich in der Gegend des Forum sind wahrnehmbar, und zugleich wurde ein guter Theil der Reste und Monumente der früheren Autonomie, die oskischen Inschriften an manchen Monumenten entfernt und nebst anderen Werkstücken der älteren Gebäude zu den Neubauten, auch zu deren Fundamenten verwendet. Auf der einen Seite ist dies gewiss zu beklagen, denn ohne Zweifel ist manches ehrwürdige Denkmal altitalischer oder griechischer Kunst und Sitte bei dieser Gelegenheit beseitigt, verschleppt oder vergraben werden und so auch uns verloren gegangen, wie es denn die nur durch die Zerstörungen des Erdbebens und die Renovation der Stadt in seinem Gefolge zu erklärende Thatsache ist, dass die Denkmäler des älteren und des blühendsten Stiles in Architektur und Sculptur in Pompeji zu den Seltenheiten gehören, während das Vorhandene fast durchgängig den kunsthistorisch ohnehin zur Genüge bekannten Stil der neronischen Epoche zeigt. Auf der anderen Seite lässt sich wieder nicht läugnen, dass wir durch diese Restauration und Renovation Pompejis gewonnen haben, und zwar indem wir durch sie jetzt in dieser Stadt das vollständige und fast ungetrübte Bild einer römischen Colonie oder Municipalstadt besitzen, anstatt des Bildes eines eigentlich nichtrömischen, dem römischen Wesen nur nach und nach accommodirten Ortes.

Der Neubau Pompejis schritt mit wunderbarer Raschheit vorwärts. Die Tempel des Jupiter, der Venus, der Fortuna, der Isis waren, zum Theil durch die Freigebigkeit von Privaten, ganz vollendet und dem gottesdienstlichen Gebrauche zurückgegeben, dem s. g. Quirinustempel fehlte nur noch die Vollendung des marmornen Hauptaltars, fast vollendet waren auch die Theater, jedoch scheint es, dass sie noch nicht wieder gebraucht worden waren, fast vollendet der elegante Säulenumgang des Forum, dem noch der Statuenschmuck gefehlt zu haben scheint, wenn nicht das Fehlen der Statuen auf eine andere, unten zu erwähnende Ursache zurückgeht, auch an dem Chalcidium der Eumachia sowie an mehren Privathäusern, in deren Wände noch nicht überall die aus dem Erdbeben geretteten älteren Gemälde wieder eingelassen waren, wurde noch gearbeitet, aber schon bewegte sich aufs Neue ein reges und unbesorgtes Leben durch die Strassen der verjüngten Stadt, schon waren Handel und Gewerbe wieder in schwunghaftem Betrieb, schon

hatte der Luxus und die Ueppigkeit sich aufs Neue mannigfach entfaltet, auch die Zeit des Verbotes theatralischer und gladiatorischer Spiele war seit fast 10 Jahren abgelaufen, uud schon manches Mal war das Volk der Stadt und der Umgegend voll Eifer zu der alten heissgeliebten Schau der Kämpfe des Amphitheaters zurückgehrt; da plötzlich schlug Pompejis zwölfte Stunde. Es war der 24. August des Jahres 79 n. Chr., eben war das Amphitheater Pompejis mit einer schaulustigen Menge erfüllt, da erfolgte der Ausbruch des Vesuv. Dunkele Nacht, nur von den zuckenden vulkanischen Blitzen grauenvoll erhellt, hüllte die Gegend ein, über welche das Verderben sich dahinwälzte; und als nach drei langen fürchterlichen Tagen die Aschen- und Rauchwolken die Sonne durchbrechen liessen, waren die Reste des im Bürgerkriege zerstörten Stabiae, waren die blühenden Städte Herculaneum und Pompeji nebst den umliegenden Orten Oplontis und Teglana vom Erdboden verschwunden, versenkt in das dunkele Grab für mehr als anderthalb Jahrtausende

---

Drittes Capitel.

Die Verschüttung Pompejis.

Mit der grössten Lebhaftigkeit hat Bulwer in seinem Roman »Die letzten Tage von Pompeji« die Scenen der Verschüttung, das nicht Ueberlieferte durch Phantasie ergänzend, geschildert. Ein Gleiches zu versuchen, liegt ausser unserer Aufgabe, nur das muss hier eine Stelle finden, was aus alten Schriftstellern über das furchtbare Ereigniss entnommen und aus Spuren desselben an Ort und Stelle geschlossen werden kann. Wie unvorbereitet die Pompejaner ihr Schicksal treffen musste, sehen wir daraus, dass man den Vesuv, wie bereits erwähnt, für völlig erloschen hielt, so dass ein Strabon unter Augustus Folgendes schrieb: »Oberhalb dieser Orte liegt der Berg Vesuvius, bis an den Gipfel von herrlich angebauten Feldern umgeben. Dieser aber ist grössentheils flach und ganz unfruchtbar, dem Ansehen nach aschig, und man sieht daselbst Höhlungen in den porösen Steinen von russiger Farbe, als wären sie vom Feuer zerfressen, so dass man schliessen möchte, der ganze Ort habe einmal gebrannt, enthalte Feuerkrater, und sei erloschen, nachdem ihm der Stoff ausgegangen. Vielleicht ist grade das der Grund der ihn umgebenden Fruchtbarkeit, wie man sagt, dass bei Katana die Gegend so vorzüglichen Wein hervorbringe, seitdem ein Theil derselben mit der vom Aetna ausgeworfenen Asche bedeckt ist.« —

Ueber den Ausbruch des Vesuv ist es von Interesse, wenigstens die auf dies Naturereigniss bezüglichen Stellen der Briefe des jüngeren Plinius

zu lesen, welche freilich nicht Pompejis Untergang, sondern den Tod des älteren Plinius und die Begebenheiten in und um Misenum zum Hauptgegenstande haben. Ohne die in allen Sprachen oft abgedruckten Briefe*) hier nochmals ganz zu wiederholen, ziehen wir die den Vesuvausbruch betreffenden Stellen aus. »Am 24. August gegen 1 Uhr Nachmittags (nach unserer Tagesrechnung) machte meine Mutter ihn (meinen Oheim, den älteren Plinius) auf eine Wolke aufmerksam, welche von sehr eigenthümlicher Gestalt und Grösse erschien.... Er stand alsbald auf und begab sich auf eine Höhe, von der man die sehr ausserordentliche Erscheinung genauer übersehen konnte. Es war damals in dieser Entfernung nicht möglich, zu entscheiden, von welchem Berge, diese Wolke aufsteige, später fand es sich, dass sie sich vom Vesuv erhebe. Ich kann keine genauere Beschreibung ihrer Gestalt geben, als indem ich sie mit der eines Pinienbaums vergleiche, denn sie schoss zu einer bedeutenten Höhe gerade und glatt empor wie ein Stamm, welcher sich an der Spitze in Zweige auszubreiten schien. Entweder wurde, meiner Ansicht nach, die Wolke durch einen plötzlichen Windstoss emporgetrieben, der nach oben hin abnahm, oder das Gewicht der Wolke selbst drückte sie wieder abwärts, so dass sie sich in der angegebenen Weise ausbreitete. Sie erschien bald glänzend, bald dunkel und gefleckt, so wie sie mehr oder weniger mit Erde und Asche erfüllt war.« Darauf folgen die Angaben über das, was der ältere Plinius zur Rettung seiner Freunde unternahm, welche nahe am Fusse des Vesuv wohnend, der dringensten Gefahr ausgesetzt waren, und welche er zur See zu retten hoffte, wobei der dicker werdende und mit Bimsteinstücken und glühenden Steinen untermischte Aschenregen in sein Schiff stürzte, während ein Schwanken der See, welche sich von den Ufern zurückzuziehen drohte, und mächtige Felsblöcke, die vom Vesuv herabrollten, seine Gefahr vergrösserten. »Mittlerweile,« fährt der Briefsteller fort, »flammte der Ausbruch des Vesuv an verschiedenen Orten mit vermehrter Heftigkeit empor, und die eingetretene nachtgleiche Finsterniss trug dazu bei, alle Schrecken sichtbarer zu machen und zu erhöhen.« In dem zweiten Briefe wird noch Folgendes erwähnt, was für uns Interesse bietet. »Schon mehre Tage vor dem Ausbruch hatten verschiedene Erdstösse stattgefunden, die aber wenig beachtet wurden, da sie in Campanien äusserst gewöhnlich sind; in der Nacht aber nach dem Ausbruch waren sie so besonders heftig, dass sie nicht allein Alles um uns her erschütterten, sondern wirklich gänzliche Zerstörungen zu drohen schienen.« Am nächsten Morgen war das Licht äusserst matt und unbestimmt und die Gebäude zitterten und schwankten noch immer; ebenso wurden die Wagen, in denen Plinius mit seiner Mutter die Stadt verliessen, von den dauernden Erdstössen vorwärts und rückwärts geworfen, so dass sie nur durch die Unterstützung mit grossen Steinen stehend

*) Plin. Epist. VI. 16. 20.

gehalten werden konnten. Die See schien sich von den Ufern zurückzuziehen, getrieben von den krampfhaften Bewegungen der Erde; gewiss ist es, dass das Ufer beträchtlich erweitert wurde, und dass man Seethiere auf demselben liegend fand. Jeder sieht ein, dass dieser Umstand für die Ansicht derer in die Wagschale fällt, welche annehmen, auch von Pompeji sei damals das Meer weiter entfernt worden, als es früher war. »Auf der andern Seite warf eine furchtbare schwarze Wolke, die mit Brandgeruch hervorbrach, grosse Flammen aus, die Blitzen glichen, aber viel grösser waren. Bald darauf schien sich die Wolke zu senken und das ganze Meer zu bedecken, und wirklich entzog sie die Insel Capri sowie das Vorgebirg Misenum unseren Blicken. Aschenregen, obgleich nicht sonderlich dick, begann auf uns herabzufallen, und als ich mich umwendete, bemerkte ich hinter uns einen dicken Rauch, der hinter uns herrollte wie ein reissender Strom.« Das war der auf Herculaneum fliessende Lavastrom! »Wir wichen von der Strasse auf die Felder aus, um nicht im Gewühl der Menschen erdrückt zu werden, aber kaum hatten wir den Weg verlassen, so umgab uns eine Finsterniss, die nicht mit der einer mondlosen Wolkennacht im Freien, sondern nur mit der in einem verschlossenen Zimmer ohne Licht verglichen werden kann. Man hörte Nichts, als das Geschrei von Kindern, das Jammern von Weibern und die Rufe von Männern, indem die einen nach ihren Kindern, die andern nach ihren Eltern riefen und sich nur an der Stimme erkennen konnten, Einige beklagten ihr eigenes Schicksal, Andere das der Ihrigen, Einige wünschten aus Todesfurcht zu sterben, Andere erhuben ihre Hände zu den Göttern, aber die Meisten glaubten, die letzte und ewige Nacht sei gekommen, welche die Welt und die Götter zusammen vernichten würde. Unter diesen waren Einige, welche die wirklichen Schrecknisse durch eingebildete vermehrten und die entsetzte Menge glauben machten, Misenum stehe in Flammen.« Wir haben die Schilderung dieser Scenen beigefügt, weil sie uns ein Bild dessen geben, was, und wahrscheinlich in erhöhtem Masse, unter der unglücklichen Bevölkerung Pompejis vorging. »Nach langer Zeit erschien ein glimmendes Licht, welches wir eher für den Vorboten eines neuen Flammenausbruchs hielten, wie es auch wirklich war, als für das Nahen des Tages; das wieder ausbrechende Feuer stürzte sich aber in einiger Entfernung von uns nieder und ein schwerer Schauer des Aschenregens bedeckte uns, den wir von Zeit zu Zeit abschütteln mussten, um nicht in dessen Anhäufungen erdrückt und begraben zu werden. . . . . Endlich lichtete sich diese fürchterliche Finsterniss nach und nach, wie sich eine Rauchwolke lichtet, der Tag kehrte zurück und selbst die Sonne erschien wieder am Himmel, obgleich nur sehr blass, so als solle eine Sonnenfinsterniss beginnen. Jeder Gegenstand, der sich unseren Blicken bot, war verändert, indem er mit weisser Asche wie mit einem tiefen Schnee bedeckt war.« —

Wichtiger noch als dieser wenigstens zum Theil subjectiv gefärbte Be-

richt ist der des Historikers Cassius Dio*), der um 200 n. Chr. unter Commodus aus den besten Quellen erzählt wie folgt: »In Campanien folgten schreckliche und seltsame Ereignisse. Nämlich gegen den Herbst desselben Jahres brach auf ein Mal ein grosses Feuer aus. Der Berg Vesuvius liegt nah am Meere bei Neapolis, und hat reichliche Feuerquellen. Früher war er überall gleich hoch und das Feuer stieg mitten aus ihm empor. Denn nur hier ist er in Brand gekommen, die ganze Aussenseite aber ist auch bis jetzt feuerlos geblieben. Darum weil sich diese nie entzündet hat, der innere Theil aber am Feuer verdorrt und zu Asche wird, so haben die Gipfelwände rings umher noch jetzt die ursprüngliche Höhe, die ganze Brandstätte aber ist von der Zeit verzehrt und durch das Zusammenfallen hohl geworden, dergestalt, dass der ganze Berg, wenn man Kleines mit Grossem vergleichen darf, einem Schauplatze für Thiergefechte ähnlich ist. Und zwar enthält seine Höhe viele Baum- und Weinpflanzungen, der Kreis aber ist dem Feuer überlassen und giebt am Tage Rauch von sich, bei Nacht aber eine Flamme, so dass es aussieht, als würde in ihm viel Räuchwerk aller Art angezündet. Und das geschieht immer so, bald stärker bald wieder schwächer; oft stösst er auch Asche aus, wenn viel auf einmal eingesunken ist, und wirft Steine empor, wenn er vom Dampfe überwältigt wird, dann tost und brüllt er, weil er nicht feste, sondern schmale und verborgene Luftöffnungen hat. Das ist die Beschaffenheit des Vesuvius und solches geschieht auf ihm fast jedes Jahr. Alles andere aber, was sich in früherer Zeit zugetragen hat, mag es auch denen, die es täglich sehen, ungewöhnlich gross erschienen sein: dennoch möchte es alles zusammengenommen, in Vergleich mit dem, was sich in dem Jahre begab, von dem wir sprechen, gering zu achten sein. Es geschah nämlich Folgendes. Man glaubte viele grosse übermenschliche gewaltige Männer, wie man die Riesen malt, bald auf dem Berge, bald in dem umliegenden Lande und in den Städten, bei Tag und bei Nacht auf der Erde herumwandeln und in der Luft einherschweben zu sehen. Darauf folgte eine furchtbare Dürre und plötzliche heftige Erdstösse, so dass dort der ganze Boden aufgeschüttelt wurde und die Höhen emporsprangen. Und Töne vernahm man, theils unter der Erde donnerähnlich, theils über derselben wie Gebrülle; und zu gleicher Zeit brauste das Meer auf und hallte der Himmel wieder. Nach diesem hörte man plötzlich einen ungeheuern Knall, als ob auch die Berge zusammenstürtzten, und es fuhren zuerst übergrosse Steine empor, so dass sie bis zum Gipfel selbst gelangten, dann vieles Feuer und entsetzlicher Rauch, so dass die Luft ganz verdunkelt und die Sonne ganz verhüllt wurde, als wenn sie sich verfinsterte. So verwandelte sich der Tag in Nacht und das Licht in Schatten, und Manche wähnten, die Giganten stünden auf (denn es erschienen wiederum allerlei riesige Gestalten im Rauch, und man vernahm Schall wie von einer Po-

*) Cass. Dio. l. 66. c. 21 sq.

saune): andere aber, die ganze Welt vergehe in Nichts oder in Feuer. Darum floh Alles, die Einen aus den Häusern auf die Strasse, andere von drausen in die Häuser, noch andere von der See auf's Land und von diesem auf's Meer, bestürtzt und jede Entfernung sicherer wähnend als die Nähe. Während dies geschah, stürmte ungeheurer Aschenregen einher, welcher Land und Meer und die ganze Luft erfüllte. Dieser that an vielen Orten Schaden, wie und wo es sich gerade traf, an Menschen, Land und Vieh, tödtete sämmtliche Fische und Vögel und verschüttete sogar zwei ganze Städte, Herculaneum und Pompeji, da eben die Bevölkerung der letzteren im (Amphi-) Theater sass. Denn die Menge der Asche war überhaupt so gross, dass ein Theil davon bis nach Afrika, Syrien und Aegypten gelangte, sogar bis nach Rom kam und hier die Luft erfüllte und die Sonne verdunkelte. Daher enstand denn auch in dieser Stadt eine nicht geringe, viele Tage anhaltende Furcht, denn keiner wusste, was geschehen war, und keiner konnte es vermuthen; vielmehr meinte man auch hier, die ganze Welt kehre sich um und die Sonne sinke in die Erde und erlösche, die Erde aber erhebe sich in den Himmel. Damals that indess diese Asche dort keinen grossen Schaden, später aber brach in Folge dessen eine furchtbare Pest aus.«

Untersuchen wir aber die localen Spuren über den Act der Verschüttung Pompejis, so klärt uns zunächst die Natur des Materials, welches der Vesuv über die Stadt ausschüttete, über Manches auf. Untersuchen wir die 21 bis 25 Fuss starke Decke Pompejis, so muss zuerst, entgegen der Ansicht, die von manchen Anderen ausgesprochen worden ist, constatirt werden, dass dieselbe wesentlich einer Eruption des Vesuv, derjenigen vom Jahre 79 angehört, welche durch die weisse oder weissgraue Farbe der von ihr gelieferten Rapilli sich von allen späteren unterscheidet. Damit soll nicht gesagt sein, dass in späterer Zeit keinerlei Aschenregen mehr auf Pompeji gefallen sei, es ist vielmehr an vielen Stellen das Vorhandensein schwarzgrauer Rapilli Zeugniss späterer Eruptionen und die Ueberlagerung des Materials der Eruption von 79 durch späteres sehr bestimmt nachweisbar. Allein zu der Stärke und Tiefe der Verschüttung hat das nichts Wesentliches beigetragen, im Mittel 22 Fuss tief ist Pompeji im Jahre 79 verschüttet worden. Und zwar besteht die Verschüttung ihrer Hauptmasse nach nur zu $^5/_6$ ihrer ganzen Tiefe aus Rapilli, d. h. unregelmässig gestalteten aber abgeschliffenen Bimsteinbröckchen von der Grösse einer Erbse bis zu 2, auch 3 Zoll Durchmesser. Diese Rapillimasse, als lockere, Feuchtigkeit durchlassende und daher selbst feuchte Decke liegt zu unterst auf dem Pflaster der Strasse und den Fussböden der Zimmer; von einer noch unter derselben befindlichen dünnen Schicht feinerer Asche die angeblich »papamonte« heissen soll, habe ich weder irgendwo eine Spur gefunden, noch war den Beamten in Pompeji dergleichen oder jener Name bekannt. Wohl aber liegt über der dicken Rapillimasse eine im Mittel 2 Fuss dicke, fest zusammengeklebte und mit reichlichem

Puzzolanstaube gemischte Aschenschicht, welche augenscheinlich mit gewaltigen Wassermassen zusammenfiel und im breiartig flüssigen Zustande ausgebreitet und in die obere Rapillischicht eingesickert ist. In dieser Aschenschicht und von ihr abgeformt sind etwa 14 Fuss vom Boden die unten näher zu besprechenden Leichen, sowie früher manche andere gefunden worden. Die vereinzelten Massen meist dunkler Rapilli, welche hie und da über der Aschenschicht liegen und namentlich muldenförmige Vertiefungen in derselben ausgefüllt haben, welche durch das Einsinken der oberen Verschüttungslagen beim Zusammenbrechen der verdeckten Gebäude oder ihrer Fussböden entstanden sind, diese kommen kaum in Betracht. Nach aussen zu ist die Asche nach und nach in fruchtbaren Boden übergegangen und seine dünne Humusschicht ist mit flachwurzelnden Pappeln und Maulbeerbäumen sowie mit Korn und Lupinfeldern bestellt[2]). Aus der Beschaffenheit der verschüttenden Massen lässt sich nun Mancherlei für die Geschichte der Verschüttung schliessen. Zunächst muss der oft wiederholten Annahme widersprochen werden, als wären die Auswürflinge des Vesuv im eigentlichen Sinne glühend auf Pompeji gefallen, so dass sie das Holzwerk entzündet oder verkohlt hätten. Das ist gewiss nicht der Fall gewesen; die Verkohlung des Holzwerkes, des Brodes, der Früchte, des Kornes u. dgl. ist freilich Thatsache, aber sie ist sicherlich nicht das Resultat entstandener Brände bei der Verschüttung, sondern dasjenige des Verschüttetgewesenseins während 18 Jahrhunderten. Allerdings sind stellenweise, aber auch nur stellenweise die Rapilli heiss genug gewesen, um den Ocher der Wände, gegen welche sie sich aufhäuften aus roth in gelb umzuwandeln, auch hie und da einer blauen Farbe eine grüne Nüance zu geben; aber verbrannt im eigentlichen Sinne haben sie Nichts, und das Feuer darf man nicht als einen der Factoren der Zerstörung Pompejis nennen. Wohl aber ist dem Wasser eine bedeutende Rolle bei der Verschüttung zuzuschreiben, dem Wasser jener gewaltigen Regengüsse, welche jede mächtigere vulkanische Eruption begleiten. Grosse Wassermassen haben bei der Ausbreitung der Rapilli, dieselben fortschwemmend an Orte, wohin der Berg sie nicht werfen konnte, mitgewirkt, und nur dem Wasser ist, wie schon gesagt, die Beschaffenheit der oberen Aschenschicht zuzuschreiben. Die Art der Verschüttung zusammengehalten mit den Notizen des Plinius lässt uns nun auch nicht zweifeln, dass die Katastrophe über Pompeji nicht mit einer solchen Heftigkeit ausgebrochen sei, dass es den Bewohnern nicht möglich gewesen wäre, das nackte Leben zu retten, wenn sie es hierauf angelegt und dazu die rechten Mittel ergriffen hätten. So scheinen aus dem gefüllten Amphitheater die Meisten, vielleicht auch Alle entkommen zu sein; die wenigen Gerippe, welche man daselbst gefunden hat, können vor der Katastrophe getödteten Gladiatoren gehören. Die meisten Bewohner Pompejis sind durch Ausweis der Fundorte ihrer Gerippe und sonstiger Umstände dadurch umgekommen, dass sie sich Schutz suchend in das Innere

ihrer Gebäude, nicht selten in die Keller geflüchtet haben, wo sie dann allerdings durch die nachfallenden Massen verrammelt worden und erstickt oder verhungert sind[3]). Andere haben von ihren Habseligkeiten, zum Theil, wie das zu gehen pflegt, Schnurrpfeifereien zu retten versucht, und sind dann zu spät fliehend und durch die lockern Rapillimassen in der Flucht gehemmt, umgekommen. Ueber die Zahl der im Ganzen gefundenen Gerippe schwanken die aus älterer Zeit sehr unzuverlässigen Angaben so sehr, dass ich keine derselben wiederholen mag; einen ungefähren Massstab für das Ganze giebt uns aber die Thatsache, dass in dem kleinen seit 1861 unter Fiorellis Leitung ausgegrabenen Stück 40 menschliche Gerippe ausser den 4 abgeformten Leichen und ausser den Gerippen von 2 Pferden, diversen Ziegen, Hunden und Katzen gefunden worden sind. Danach zu schliessen ist die Katastrophe eine in der That entsetzliche gewesen. Ueber die Situationen, in denen man die Gerippe fand, in denen also die alten Pompejaner gestorben wären, sind eine Masse romantischer aber unbewährter und zum Theil sicher falscher Erzählungen im Schwange[4]). Ein paar Beispiele mögen hier Platz finden. Da will man in der ersten kleinen Grabnische links vor dem Herculaner Thor einen Soldaten, den Speer in der Rechten, die Linke vor den Mund gehalten gefunden haben. Das soll nun die Schildwacht gewesen sein; die kleine Nische macht man trotz ihrer deutlichen Grabinschrift zum Schilderhaus und ergeht sich in sentimentalen Lobpreisungen des wackern Mannes, der auf seinem Posten ausharrend, gestorben sei; als ob er gegen Eruptionen des Vesuv geschildert hätte! Vielleicht noch rührender ist die Geschichte eines jungen liebenden Paares, dessen Gerippe man in der innigsten Umarmung in der Strasse von den Theatern zum Forum gefunden haben will[5]). In der überwölbten Halbkreisnische rechts an der Gräberstrasse soll eine Mutter mit 3 Kindern gefunden worden sein, die vielleicht einen Augenblick auf ihrer Flucht dort rastend, daselbst erstickt und begraben wäre; gleiches Schicksal hätte nicht weit davon mehre Männer ereilt, welche einen kurz zuvor verstorbenen Freund oder Verwandten zu seiner letzten Ruhestatt geleitet und im triclinium funebre sein Leichenmahl, auch das ihrige, gefeiert haben sollen. Von einigen Isispriestern erzählt man, sie seien länger als rathsam in den Nebengebäuden des Tempels zurückgeblieben; den einen habe man unfern eines Tisches mit Speiseresten (Hühnerknochen) gefunden und er scheine plötzlich erstickt zu sein, den anderen hätte die Verzweiflung der Todesangst zu einem gewaltsamen Rettungsversuch getrieben: mit einer Axt hätte er, da die Thür versperrt war, bereits zwei Wände durchhauen, um sich einen Ausweg zu bahnen, vor der dritten wäre er ebenfalls oder erschöpft erstickt zusammengesunken. Ein dritter hätte allerlei Tempelkostbarkeiten zusammengerafft und wäre mit ihnen geflohen, aber er hätte nur das *Forum triangulare* erreicht, wo man das Gerippe mit allerlei Gegenständen des Isiscultus fand. Es würde übrigens eine bemerkenswerthe Thatsache sein, wenn sie

verbürgt wäre, dass Isis die einzige Gottheit gewesen zu sein scheint, an welche man sich in den letzten Augenblicken mit religiösem Vertrauen wendete; auf den Altären des Isistempels wie auf keinem anderen will man halbverbrannte Opfer gefunden haben [6]). Das kann freilich auch Zufall sein, und berechtigt wenigstens nicht zu dem vielfach mit grosser Sicherheit gemachten Schlusse, dass der neueste, fremdeste und abstruseste Aberglauben des sinkenden Heidenthums der zäheste gewesen sei. Aehnlich wie der erwähnte Isispriester sind die meisten übrigen Bewohner Pompejis, mit Kostbarkeiten beladen umgekommen; aus den Dieterichen in den Schlüsselbunden Einiger hat man schliessen wollen, dass unter den Rettern auch unberufene gewesen seien (Finati: Musée Bourbon, Naples 1843. 2. S. 117.). Die Kryptoporticus des am Ende der Gräberstrasse gelegenen Landhauses (des s. g. des M. Arrius Diomedes) zeigt uns das Bild eines jener vergeblichen Rettungsversuche im Inneren der Häuser [7]). Am Eingang und am Fusse der Treppe der als Keller dienenden Krypta, in der viele Amphoren an den Wänden standen, fand man 18 Personen, Frauen und Mädchen. Ihre Gebeine waren unter mehre Fuss hoch liegender feiner Asche begraben, welche durch die eingedrungene Feuchtigkeit verbunden eine gypsartig feste Masse bildete, in der die bedeckten Gegenstände abgeformt waren. Leider war es nur möglich, einen solchen Abdruck von dem Halse, den Schultern und der Brust eines jungen, nach dem Zeugniss des Abdrucks tadellos schönen, mit ganz feinem Gewande bekleideten Mädchens zu gewinnen, welcher im Museum bewahrt und in Gyps ausgegossen wird. Sie hatte sich im ersten Schrecken mit ihrer Mutter, welche ein Kind auf dem Arme, ein grösseres neben sich hatte, und vielen anderen Familiengliedern in diese bedeckte Gallerie zurückgezogen und dort von der fallenden Asche und den Rapilli verrammelt worden. Sie scheinen in ihr Schicksal ergeben gestorben zu sein, man fand sie mit verhülltem Haupte. Der Hausherr dagegen, von einem Sclaven begleitet, hatte die Flucht für sicherer gehalten, und in Hoffnung auf Rettung im Freien die Seinen verlassen. Aber nicht einmal den Umkreis seiner Besitzung erreichte er, man fand sein Gerippe, den Schlüssel zur Gartenthür in der Hand und einen schlangenförmigen Ring (amphisbaena) am Finger, nahe bei dem hinteren Ausgang aus dem Garten, neben ihm den Sclaven, der allerlei in Leinen gewickelte Münzen mitgenommen hatte. Die allermeisten dieser und manche andere derartige Berichte, ausgenommen den letzterwähnten, sind unverbürgt, obgleich ihrer einige an und für sich nicht unglaublich klingen und sowohl mit dem übereinstimmen, was z. B. ein Mazois als sicher überliefert, wie mit dem was heutzutage sich bei den meisten Auffindungen von Gerippen wiederholt. Die Lagen, in denen die armen Verschütteten starben, sind meistens erkennbar, und eben so erkennbar ist, dass die meisten den Erstickungstod gestorben sind. Dies gilt z. B. von demjenigen von der Auffindung von dessen Gerippe in dem Keller eines Hauses nahe am Forum



Fig. 3. Auffindung eines Gerippes.

triangulare die nebenstehende aus Mazois' grossem Werke entlehnte Abbildung eine Vorstellung giebt.

Ein ungleich höheres Interesse als die Gerippe nehmen vier ziemlich vollständig erhaltene Leichenabgüsse in Anspruch, welche, in einem Hause an der Strasse vom herculaner Thore aufbewahrt, einen Hauptzielpunkt der Wanderung aller Besucher Pompejis ausmachen, und von denen unzählbare Photographien verbreitet sind. Mit diesen Abgüssen, von deren dreien, einem riesig grossen Manne (Fig. 4.), einer Frau und eines neben denselben liegenden sehr jungen Mädchens auch wir hiernächst (Fig. 5.) unsern Lesern eine nach Photographien gefertigte Abbildung geben, verhält es sich folgendermassen. Die vier Personen, um die es sich handelt, hatten auf ihrer Flucht, offenbar dem Forum und weiterhin einem Thore zustrebend die Masse der an der Fundstelle $3\frac{1}{2}$ Meter dick gefallenen Rapilli überwunden, und suchten durch dieselben watend weiter zu kommen, als der Aschen- und Wasserregen begann[8]). Dieser hemmte ihre weitere Flucht, sie sanken auf die Unterlage der Rapilli nieder und wurden von der Aschenschicht eingehüllt und begraben, und zwar so, dass diese feine, schlammartige, durch die beigemischte Puzzolanerde bündig gemachte Materie sie allerseits dicht umgab und, erhärtend ihre Körper nebst der Bekleidung abformte, ungefähr so wie in ähnlicher Materie das oben erwähnte Mädchen in der Villa des Diomedes abgeformt und theilweise erhalten ist. Indem nun die Körper und Gewänder im Laufe der 1800 Jahre bis zur Auffindung in Staub zerfielen, wurden durch die Natur gleichsam fertige Hohlformen hergestellt, in deren Innerem nur die Gerippe vollständig erhalten sind. Als nun die Arbeiter bei der Ausgrabung an der auf unserem Plane mit † bezeichneten Stelle in dem s. g. vicolo del tempio di Augusto oder vico degli scheletri am 5. Febr. 1863 auf die erste dieser Hohlformen mit darin steckenden Knochen stiessen, wurde Herr Fiorelli herbeigeholt, dessen kluger und vorsichtiger Gewandtheit wir den seltenen und werthvollen Anblick verdanken. Derselbe liess nämlich die gefundene Hohlform und nach einander die drei später gefundenen mit Gyps ausgiessen und dann die Form zerstören. Und so feierten diese vier unglücklichen Pompejaner ihre Auferstehung — im Gypsabguss, der freilich an Feinheit und Schärfe gegen einen aus künstlicher

Hohlform gemachten weit zurücksteht, der aber dennoch hinlänglich genau ist, um nicht allein die Situation des Todes, und die wesentlichen Formen der Körper, sondern selbst manche Einzelheit dieser Formen, der Gewänder und des übrigens sehr geringfügigen Schmuckes erkennen zu lassen. Der — wie das Mass des in unserer Abbildung daneben stehenden pompejaner Führers zeigt — riesig grosse Mann liegt auf dem Rücken, auf den er sich im Todeskampfe gewälzt zu haben scheint, wobei er sein kurzes Gewand krampfhaft emporgezogen hat. Er soll nach der Ansicht Sachverständiger am Schlag gestorben sein. Eine nähere Beschreibung desselben scheint der Abbildung gegenüber unnöthig. Ein ungleich rührenderes Bild bieten die beiden Frauen und in der That wahrhaft erschütternd wirkt im Original der Anblick des jungen Mädchens dieser Gruppe (rechts in der Abbildung), eines zarten Wesens von 13 — 14 Jahren, welche sich, offenbar ermattet und in der sichtbaren Unmöglichkeit zu entkommen, in ihr hartes Schicksal ergeben und sich vorwärts und halb seitwärts mit unter dem Kopf gekreuzten Armen niedergelegt hat. So ist sie, die Ruhe ihrer Lage bezeugt es, verhältnissmässig sanft gestorben, und so liegt sie mehr wie schlafend als wie todt vor uns, während die sie begleitende Frau aus der Lage auf dem Gesicht, aus der Haltung des linken Armes, der geballten Faust und der Stellung der Beine zu schliessen, sich nicht gleicherweise niedergelegt hat, sondern hingestürzt und in schwererem Todeskampfe durch Erstickung gestorben ist. Die Bekleidung aller dieser Gestalten ist sehr geringfügig; natürlich haben die



Fig. 4. Leichenabguss; Mann.

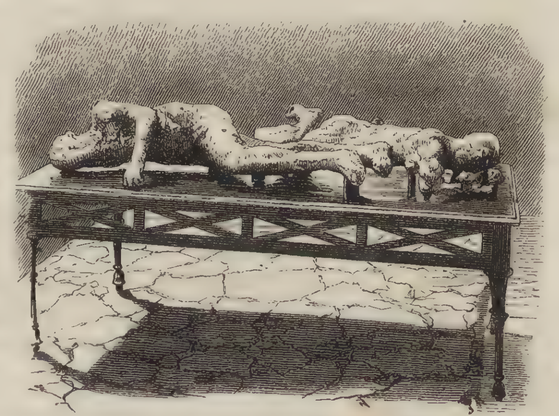


Fig. 5. Leichenabgüsse, Frau und Mädchen.

Fliehenden ihre weiten Gewänder von sich geworfen und im hemdartigen Unterkleide zu entkommen gesucht. Dieses erkennt man mit hinlänglicher Deutlichkeit; um Studien über die Einzelheiten der antiken Gewandung anzustellen sind aber diese Abgüsse doch zu roh. Jedoch ist begründete Hoffnung vorhanden, dass man noch mehre Todte in ähnlichen Situationen und in der Aschenschicht finden wird, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass wenn dies geschieht, Fiorellis Klugheit und Geschicklichkeit die Mittel finden wird, vollkommenere Ausgüsse herzustellen, welche dem antiquarisch-wissenschaftlichen Interesse noch mehr interessante Einzelheiten darbieten werden, als diese ersten. Sentimentale Betrachtungen und Beschreibungen, zu denen die gegenwärtigen Leichenformen hinlänglichen Anhalt bieten, überlassen wir dem etwaigen Belieben der Leser, welche sich dabei durch Hrn. Marc-Monnier (s. d. Vorrede) unterstützen lassen mögen.

Ueber das Schicksal der überlebenden Bevölkerung der verschütteten Stadt sind wir nicht genauer unterrichtet. Sichere Spuren an mehr als einem Orte der Stadt weissen darauf hin, dass, vielleicht bald nach der Verschüttung beginnend und wer kann sagen wie lange fortgesetzt, nicht unbeträchtliche Nachgrabungen gemacht worden sind, um dem Grabe der Stadt an Schätzen und an kostbaren Werkstücken zu entziehen, was etwa noch zu erlangen war. An sehr vielen Orten sind auch wirklich Baumaterialien, namentlich Marmorstücke und Marmortafeln, ja ganze Säulen und Reihen von Säulen und Gebälk gehoben worden, und die verhältnissmässig immerhin geringe Zahl nicht allein von Werken der Sculptur, sondern auch von Kostbarkeiten, sowie das wenige Geld, welches in Pompeji gefunden ist, zeigt, dass die Ausbeute dieser früheren Grabungen nicht gering war. Bei der Lockerheit der Verschüttung ist dies auch recht wohl begreiflich, besonders da wir, wie gesagt, gar nicht bestimmen können, wie lange dort gewühlt worden sein mag. Sind doch selbst in dem tief verschütteten und lavaüberflossenen Herculaneum Ausgrabungen vorgenommen worden. Man hat dort mühsam gehauene Gänge unter der festen Lavarinde gefunden, durch welche manches schätzbare Kunstwerk entfernt worden sein mag [9]).

Der Kaiser Titus fasste den Plan, die zerstörten Städte wieder herstellen zu lassen, und beauftragte zwei römische Senatoren mit einer Rundreise und Durchmusterung der verwüsteten Plätze. Was für Pompeji das Ergebniss gewesen sei, ist unbekannt. Der Name Pompejis soll auf ein in der Gegend der alten Stadt gegründetes Dorf übergegangen sein, welches aber im Jahre 472 n. Chr. das Schicksal des älteren Pompeji erlitt [10]), und dessen Trümmer unter dem Landvolke den Namen *la Cività* erhielten, wie Altpompeji noch viele Jahre lang (den 27. November 1756 kommt der Name Pompeji zuerst vor, aber Cività kehrt noch in den 60er Jahren wieder) in den Ausgrabungstagebüchern heisst. Jedenfalls blieb das alte Pompeji verschwunden, der grösste Theil der Bewohner mag sich zerstreut oder nach der Hauptstadt

gezogen haben; Alles was der Boden und die bald auf demselben wuchernde Vegetation deckte, gerieth nach und nach mit Pompejis Namen in völlige Vergessenheit. —

Viertes Capitel.

Andeutungen über die Geschichte der Wiederentdeckung und der Ausgrabungen Pompejis.

Diese Vergessenheit dauerte bis zum Jahre 1748, wo, 30 Jahre nach der ersten, unbenutzten Entdeckung Herculaneums, und zehn Jahre, nachdem man dort zu graben angefangen hatte, ein Zufall auf Pompejis Wiederauffindung leitete. Dies ist um so bemerkenswerther, als die verschüttete Stadt als solche eigentlich nie ganz unkenntlich gewesen sein kann, und da namentlich das Amphitheater deutlich genug als eine kraterförmige Vertieffung im Boden sich zu erkennen gab. Wenn wir aber die Nichtbeachtung dieser Anzeichen daraus erklären können, dass der Name und die Existenz Pompejis in den früheren Jahrhunderten eben ganz vergessen war, dass ferner weder die Zeit der rohen Longobardenherrschaft, noch die glückliche, mit ihrer Gegenwart allein beschäftigte Zeit der Herrschaft der schwäbischen Kaiser Interessen antiquarischer Forschung geneigt sein konnte, so bleibt es immerhin auffallend genug, dass man in den späteren Jahrhunderten, in denen mancher zufällige Fund gemacht wurde, nicht zu einer weiteren Nachforschung sich anschickte, zumal da seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts Pompejis Name in der Litteratur wieder auftaucht, und man im 17. auf Karten die Orte der verschütteten Städte freilich unrichtig ansetzte [11]. Am unbegreiflichsten aber ist es, dass die Entdeckungen des Architekten Domenico Fontana so ganz ohne Folgen blieben. Dieser baute nämlich in den Jahren 1594—1600 einen unterirdischen Canal, um das Wasser des Sarno nach Torre dell' Annunziata zu schaffen, und zwar führt dieser noch heute fliesssende Canal mitten durch die Stadt Pompeji in der auf dem unten folgenden kleineren Plane angegebenen Richtung. Fontana stiess auf Mauerwerk, ja zwei Inschriften (Mommsen 2253, 2300.) wurden zu Tage gefördert, deren erstere sogar den freilich falsch gelesenen Namen der Venus Pompeiana enthalten zu haben scheint [12], aber dennoch liess man diesen seltsamen Umstand ohne Beachtung. Fernere Spuren von Bauwerken wurden, wiederum nebst zwei Inschriften, die abermals Pompejis Namen enthielten, in der auf demselben kleinen Generalplan der Stadt bezeichneten Gegend 1689 entdeckt, aber, indem man den Namen auf eine Stadt des Pompejus bezog [13], ebenfalls nicht weiter verfolgt. Endlich im Jahre 1748 unter der Herrschaft Karls von

Bourbon (später Karl III. von Spanien) stiessen Bauern bei der Bearbeitung eines Weinbergs auf altes Gemäuer, und, weitergrabend, auf eine Anzahl werthvoller Gegenstände, welche die durch die Auffindung des herculanischen Theaters erregte Aufmerksamkeit auf diese Entdeckungen wendete.

Man sollte nun glauben, dass die Ausgrabungen, welche gleich im Anfang mancherlei Ausbeute lieferten, mit grossem Eifer betrieben worden seien, allein dem ist, obgleich der König selbst sich mehrfach bei denselben als Augenzeuge betheiligte, nicht so. Vielmehr ging die Ausgrabung mit der grössten Langsamkeit und Nachlässigkeit vor sich, wurde gelegentlich Jahre lang (1751 bis November 1754!) ganz aufgegeben, dann mit 4 Arbeitern unter einem Corporal fortgesetzt (1756), und kam erst gegen die 60er Jahre und in diesen einigermassen in Zug. Dazu kommt, dass weder der Plan der Ausgrabungen ein wohldurchdachter, noch die Verfahrungsart eine zu billigende, vielmehr eine Art von Raubbau war, der sehr Vieles zerstörte und unheilbar verdarb und beinahe wieder so viel verschüttete, wie man ausgegraben hatte[14]. Denn es wurde sprungweise bald hier bald dort gegraben, und zwar namentlich da, wo man Kostbarkeiten, Geld und Geldeswerth zu finden hoffte; von solchen Funden ist in den Tagebüchern der ersten Jahrzehnte viel die Rede, auch etwa noch von denen von Statuen und besonders merkwürdigen Gemälden; die antiken Gebäude als solche dagegen scheinen merkwürdig wenig Interesse eingeflösst zu haben, und viele Jahre hindurch kehrt in den Tagebüchern der Ausdruck wieder: es ist das und das Gebäude ausgegraben worden »ohne irgendwelche Neuigkeit« oder »ohne irgend etwas Bemerkenswerthes«. Damit hangt nun auch das Wiederzuschütten der ausgegrabenen Baulichkeiten zusammen, nachdem man sie ausgeraubt und die Gemälde von ihren Wänden gesägt hatte. So ist Manches noch jetzt zum zweiten Male auszugraben, das Meiste aber, das seit jener Zeit blossliegt ist in einem traurigen Zustande und bietet einen Anblick der Verwüstung dar, welcher gegen die Art, wie das Gefundene heutzutage geschont und bewahrt wird, in der traurigsten Weise absticht.

Man begann mit den Punkten, die sich äusserlich durch die Hülle auszeichneten, und die errathen liessen, was hier begraben sei; so wurde gleich 1748 die Ausgrabung des Amphitheaters begonnen, aber erst nach langer Pause in der Arbeit 1813—1816 vollendet; bald nach der Entdeckung 1754 und 55 legte man das kleine Quartier nordwestlich vom Amphitheater, das s. g. Forum boarium und das grosse Haus der Julia Felix bloss, welches letztere aber z. B. wieder verschüttet wurde. Das ähnlich wie das Amphitheater äusserlich erkennbare grössere Theater wurde 1764 in Angriff genommen aber erst 1793 ganz vollendet, nächst diesem in dem um dasselbe belegenen Quartier, zunächst 1765 und 66 der Isistempel, 1766 der s. g. Aesculapstempel, in den folgenden Jahren das Forum triangulare und die Gladiatorencaserne nebst mehren Privatwohnungen ausgegraben, von 1769 an das kleine

Theater begonnen, also in fünf Jahren eine ganze Reihe der wichtigsten Gebäude wiedergewonnen, deren vollständige Ausgrabung aber bis in die 90er Jahre, natürlich oftmals unterbrochen, dauerte. Gleichzeitig von 1763 an begann man am entgegengesetzten Ende der Stadt bei der in ihrer Längenerstreckung erkennbaren Gräberstrasse. Man grub zuerst in der Nähe des herculaner Thors, fand 1763 die s. g. ciceronianische Villa, die ebenfalls wieder verschüttet wurde, und bis 1770 eine Reihe der zunächst an der Stadt gelegenen Grabdenkmäler. Die folgenden Jahre 1771—1774 brachten die s. g. Villa des M. Arrius Diomedes nebst den gegenüberliegenden Grabmälern seiner Familie an's Tageslicht. Dennoch aber war der Eifer bereits wieder so erkaltet, dass im Jahre 1762 Winkelmann nur acht Arbeiter in der ganzen Stadt in Thätigkeit fand (Sendschreiben § 31), deren Zahl freilich 1764 wieder auf dreissig, meistens Sträflinge und tuneser Sclaven gestiegen war, welche aber das Werk so langsam förderten, dass Winkelmann behauptet, man würde in Rom in einem Monat mehr ausgraben, als in Pompeji in Jahresfrist, und bei gleicher Schläfrigkeit werde für die Nachkommen im vierten Gliede noch zu graben und zu finden übrig sein (Sendschreiben § 36)[15]. Wahrhaftig, das sind wir, und wir könnten diese Voraussagung getrost wiederholen, wenn nicht die neueste Aera, auf welche zurück zu kommen ist, hier Wandel geschafft hätte. Von dem um den Anfang der sechziger Jahre gewonnenen Thor von Herculaneum drang man langsam in die Stadt südöstlich vorwärts, aber die Mitte der siebziger Jahre fand die Arbeit noch nicht über den ersten Brunnen am Kreuzwege fortgeschritten und zwar nur an den Häusern zur rechten Hand des in die Stadt Schreitendem, während das kleine Quartier, welches von der Hauptstrasse und der ersten, zu der Stadtmauer führenden Nebengasse eingefasst war, erst im Anfang der 90er Jahre ausgegraben ward. Gleichzeitig grub man an einigen anderen Stellen, von denen namentlich das Theaterquartier schon erwähnt wurde, aber nur einzelne Entdeckungen kann man aus diesem Zeitraum anführen. So wurde 1767—69 in der genannten Gegend das nach dem Kaiser Joseph II. von Oesterreich genannte Haus (90 im grossen Plan) aufgegraben, und 1795—98 räumte man abermals in demselben Quartier und fand die sogenannte Bildhauerwerkstatt; so brachte das Jahr 1799 durch die Bemühungen des französischen Generals Championnet zur Zeit der »parthenopeischen Republik« die nach ihm benannten Häuser südlich am Forum zu Tage. Das ist aber auch fast Alles, was in dieser ganzen Periode gethan wurde und von 1800—1802 während der blutigen Reaction unter den wieder in's Land gekommenen Bourbonen stockte die Arbeit vollständig, 1803 ist sehr wenig und 1804—6 wiederum gar nicht gearbeitet worden, wenigstens wissen die Tagebücher, sofern solche überhaupt vorhanden sind, nur von eingestürzten oder ruinirten Gebäuden und von etlichen Massregeln zu berichten, welche man gegen den totalen Zerfall ergriff. Reger wurde der Eifer seit

Joseph Bonapartes (1806) und Joachim Murats (1808) Thronbesteigung, und in dem Zeitraum von 1806—1815 wurde Bedeutendes geschafft. Man arbeitete nicht allein mit sehr verstärkter Mannschaft, welche sich 1809 96 Köpfe stark, 1812 eine Zeit lang ca. 150, 1813 aber bis zu 674 Personen mit 26 Karren und 7 Saumthieren verzeichnet findet, sondern man arbeitete, was viel mehr sagt, seit 1807 zuerst nach einem bestimmten Plane, dessen Entwurf von Michael Arditi sich in den Tagebüchern abgedruckt findet, und manches sehr Interessante enthält. Den Hauptschauplatz bildete das Quartier vom herculaner Thor bis zum Forum und die Gräberstrasse von aussen her, aber auch das Amphitheater, dessen Ausgrabung früher in den ersten Anfängen stecken geblieben war, wurde in den Jahren 1813—16 gänzlich ans Licht gebracht, ebenso erreichte man schon 1806 die (bis 1813 ganz ausgegrabene) Basilika, 1813 das Forum an seinen beiden Enden, und eine Reihe der interessanteren Privathäuser verdankt man dieser Periode des Eifers, von dem die beifolgende, Mazois' Werk entlehnte Ansicht einer Ausgrabung (Fig. 6.) freilich keinen rechten Begriff geben kann. Allerdings ermattete der Impuls nach der glorreichen zweiten Wiederkehr der Bourbonen, dennoch war bis 1823, ausser einer bedeutenden Zahl von Privathäusern das ganze Herz der Stadt, das Forum civile mit allen umliegenden Gebäuden, sowie der grösste Theil des Umfanges der Stadtmauern und die ganze Erstreckung der Gräberstrasse zu Tage gefördert. Leider war auch in dieser Periode seit dem Beginn der planmässigen Ausgrabungen das Verfahren ein verkehrtes. Man räumte nämlich, dem Niveau der Strassen und der Fussböden der Gebäude folgend die Verschüttungsmasse in verticalen Abschnitten fort, wobei dieselbe, welche, wie wir gesehn haben, zu sieben Achteln aus lockeren und unverbundenen Rapilli besteht, nothwendig nachstürzen und eben so natürlich die von ihr getragenen und gestützten Theile der Baulichkeiten in ihren Sturz mit hineinziehen musste. Wie viele Dächer, Erker, Balcone, obere Fussböden u. dgl. auf diese Weise zusammengebrochen und dann als werthloser und unförmlicher Schutt weggeworfen sind, kann Niemand sagen, obgleich uns die neuesten Ausgrabungen ahnen und schliessen lassen, wie Vieles und Bedeutendes früher zu Grunde gerichtet worden sein mag. Dazu kommt, dass man den ausgegrabe-



Fig. 6. Ansicht einer Ausgrabung.

nen Schutt unmittelbar vor der Stadt aufwarf und damit jene Schutthügel herstellte, welche jetzt den Anblick der Stadt von aussen verhüllen, und die wegzuschaffen, was geschehen muss und wird, neue Arbeit, Zeit und Geld kostet. Jetzt schafft man den ausgegrabenen Schutt auf einer eigens angelegtem kleinen Eisenbahn, die natürliche Bodensenkung benutzend, weit vor die Stadt in der Richtung des Amphitheaters hinaus, wo er ausgebreitet und rascherer Verwitterung ausgesetzt nur neuen Nutzen bringen kann. Wie wenig sorgfältig man früher die Sache behandelte, zeigt unter Anderem der Umstand, dass noch ganz neuerdings in dem weggeworfenen Schutt eine der schönsten Gemmen, welche das Museum von Neapel besitzt, hat gefunden werden können. Mit abnehmender Anstrengung arbeitete man in dieser Weise bis um die Mitte der dreissiger Jahre fort, und brachte ausser den Thermen (1824) und dem Tempel der Fortuna (1825) wesentlich nur Privathäuser zum Vorschein. Seit der Zeit bis auf die unsere erkaltete der Eifer immer mehr, und obwohl in der zweiten Hälfte der dreissiger und in den vierziger Jahren mancher hochwichtige Fund gemacht, manche Aufklärung über den Gesammtplan der Stadt gewonnen wurde, obgleich ferner jährlich 7000 Ducati = 8200 Thaler angewiesen waren, so waren die Ausgrabungen in neuester Zeit fast nur zu Festlichkeiten geworden, mit denen man die Anwesenheit vornehmer Gäste zu feiern pflegte, so dass Reisende in den 30er bis 40er Jahren meistens nicht eine Hacke oder Schaufel in Thätigkeit fanden.

In neuester Zeit ist dies anders und unendlich besser geworden, und namentlich seit Fiorelli an der Spitze der Ausgrabungen steht, ein Mann, der besser gar nicht gewählt werden konnte, datirt eine neue Epoche der Ausgrabungen. Nicht etwa als würden dieselben nun in Hast und Eile betrieben und gingen mit Riesenschritten vorwärts; im Gegentheil, sie werden mit eben so viel Besonnenheit und Vorsicht wie warmem Eifer fortgesetzt. Was die jetzige, in der Hauptsache übrigens schon seit 1852, ich weiss leider nicht zu sagen durch wen[16]) eingeführte Methode vor der früheren auszeichnet, ist, dass durch sie möglichst Weniges zerstört, möglichst Vieles gewonnen und erhalten wird. Man gräbt nicht mehr in verticalen, sondern von der Oberfläche aus in horizontalen Schichten, und der Erfolg davon ist, dass Alles was man findet seine Unterlage und Unterstützung behält bis man zu seiner Erhaltung oder Erneuerung (bei Holzwerk, Fussböden u. s. w.) gethan hat, was nöthig ist. So und nur so haben jene Balcone oder Erker conservirt werden können, auf die wir zurückkommen, so Treppen und anderes Holzwerk, Hausbedachungen, Fussböden u. s. w. So ist man gegenwärtig beschäftigt, während man schon 1852 einen Theil eines Daches gerettet hat, ein vollkommen unberührtes Dach eines toscanischen Atriums in seiner Ganzheit zu gewinnen und wieder herzustellen, das erste seiner Art, in dessen Schatten wir vielleicht in Jahresfrist umhergehen werden, während bei der früheren Verfahrungsart so und so viele ähnliche zusammengebrochen

und besten Falls als Ziegeltrümmer und Stücken verkohlter Balken in die Protocolle aufgenommen worden sind. Schnell geht nun solche vorsichtige und conservative Ausgrabung nicht von Statten, und wir müssen uns resigniren, die Vollendung der Aufdeckung Pompejis nicht zu erleben; aber das ist in mehr als einer Hinsicht sehr gut, es erhält das Interesse noch auf lange hin wach, und wird auch unsern Enkeln noch den Anblick frischer Monumente Pompejis garantiren, während die fortschreitende Wissenschaft Zeit behält, das successive Gewonnene immer gründlicher zu verarbeiten.

Durch diese kurze Vergegenwärtigung der Geschichte der Ausgrabungen wird es begreiflich, wie bisher nicht viel mehr geschehen ist, als wirklich geschah. Thatsache ist, dass wir schon ein mässiges Dritttheil der Stadt kennen, abzusehen von der Vorstadt Augustus felix, mit deren Ausgrabung eigentlich erst der Anfang gemacht worden ist. Trotzdem dürfen wir annehmen, dass theils oben erwähnte Umstände, theils der mit ihnen in Verbindung stehende günstige Zufall uns die hauptsächlichsten und wichtigsten Theile der Stadt hat finden lassen, was von den öffentlichen Gebäuden mit ziemlicher Sicherheit gesagt werden kann. Was freilich von Privathäusern, was in ihnen von Gemälden, Utensilien, Sculpturen und Kostbarkeiten noch für besten Falls ein halbes Jahrhundert unter der mit Maulbeer- und Weinpflanzungen und Feldern bestandenen Decke des Restes der Stadt liegt, wer könnte das errathen oder voraussagen?

Wenden wir uns, ehe wir zur Einzelbetrachtung übergehen, zu einer allgemeinen Uebersicht über die bisher aufgegrabenen Theile der Stadt.

Fünftes Capitel.

Uebersicht über den Plan und die Monumente Pompejis.

Auch hier sind noch ein paar vorgängige Worte über den Zustand der pompejanischen Monumente im Allgemeinen zu sagen.

So reich die Funde sind, und so vollständig sich die aufgegrabenen Theile im Grundriss zeigen, so darf doch nicht übersehen werden, dass nur ein verhältnissmässig geringer Theil der beweglichen Habe wirklich auf uns gekommen ist, wovon die Gründe oben angegeben sind, und dass diese fast ohne Ausnahme, höchstens mit der von ein paar geringen Gemälden und Mosaiken, sich nicht mehr an Ort und Stelle befindet, sondern in dem grösstentheils aus den Ausgrabungen der verschütteten Städte gebildeten Museum, welches 1758 in Portici gegründet wurde, und seit dem Anfang unseres Jahrhunderts in Neapel *ai Studj* ist. Die beweglichen Monumente aus Pom-

peji fortzuschaffen und sie in einem Museum zu vereinigen, gab es verschiedene sehr triftige Gründe. Einerseits erforderte der Schutz der Denkmäler, namentlich der Gemälde gegen die Unbilden des Wetters und verschiedener Aschenregen des Vesuv ihre Verpflanzung, andererseits hatte man sehr dringende Veranlassung, sie gegen unberufene Liebhaber, besonders auch gegen die Custoden selbst und ihre Vorgesetzten (denn der organisirte Diebstahl soll sich unter dem Bourbonenrégime in sehr vornehme Kreise erstreckt haben) in Sicherheit zu bringen, durch deren Hände manches kleinere Stück in Besitz von Vornehmen und Gelehrten anderer Länder, manches grössere und werthvolle in die Sammlungen von allerlei vornehmen Leuten in Neapel selbst gekommen ist. Endlich glaubte man der Wissenschaft mehr durch eine systematische Zusammenstellung, als durch ein Belassen der Gegenstände an ihrem Fundorte zu nützen, worüber sich allerdings streiten lässt. Ob nicht der an sich ganz natürliche Wunsch, der Hauptstadt auch noch den Glanz dieser Monumente zuzuführen, zu der Uebersiedelung von den Fundorten nach Neapel mitgewirkt habe, kann hier unerörtert bleiben. Genug, es ist Thatsache, dass Pompeji in den älter ausgegrabenen Theilen gründlich ausgeräumt ist, und dass abgesehn von unbedeutenden Decorationsmalereien fast nur die kahlen Häuser- und Tempelmauern zurückgeblieben sind. Neuerdings, und zwar schon seit etwa der Mitte der 50er Jahre ist dies anders geworden; man lässt von den gefundenen Gegenständen, namentlich Decorationstatuen und Gemälden an Ort und Stelle so viel man kann, und sucht es daselbst so gut es gehen will gegen Zerstörung zu sichern, während man nach Neapel in das Museum nur das schafft, was in Pompeji zu lassen Unverstand wäre, wie z. B. Kunstwerke ersten Ranges, leicht bewegliche und dem Verderb ausgesetzte Gegenstände u. s. w. Mag der endliche Erfolg dieser Methode sein welcher er will, wir jetzt Lebenden gewinnen durch dieselbe unendlich und können mit derselben nur höchst zufrieden sein. Zum Glück sind die Fundorte fast aller Gemälde und der meisten übrigen Gegenstände auch in älterer Zeit amtlich protocollirt und könnten genau genug bekannt sein, um sie in unserer Phantasie aus dem Museo Nazionale wieder an ihre alten Stellen zu schaffen, — was wir in den folgenden Theilen unserer Darstellung hie und da thun werden —, wenn die Angaben über die Fundorte in den alten Protocollen genauer und besonders wenn sie wissenschaftlicher wären, als sie es sind. Dass hiedurch einer durchgreifenden Arbeit der angedeuteten Art grosse Schwierigkeiten entgegenstehn soll nicht geläugnet werden, dass die Schwierigkeiten unüberwindlich seien, kann ich nicht zugeben, auch gehört eine solche Arbeit, die freilich nur ein in Neapel Angesiedelter oder längere Zeit daselbst Lebender machen kann, mit zu Fiorellis Plänen, während sie zum Theil wenigstens durch D. Helbigs zum Druck vorbereitetes Buch über die Wandgemälde bereits gelöst ist. Durch Eintragung der Notizen über die in den verschiedenen Zimmern und sonstigen

Räumen gefundenen Gemälde, Sculpturen, wichtigeren Geräthe, Gerippe u. s. w. in die leeren, jetzt nur die kahlen Mauern zeigenden Räume würde Fiorellis riesiger Stadtplan von Pompeji erst seinen rechten wissenschaftlichen Werth und ein unsäglich erhöhtes Interesse erhalten.

Was aber die unbeweglichen Monumente, die Bauwerke und Anlagen betrifft, so dürfen wir uns diese insgesammt nur als Ruinen denken. Zum kleineren Theile sind sie durch die Verschüttung und vielleicht durch das Erdbeben während der Eruption des Vesuv, von dem Plinius redet, zertrümmert, zum grösseren durch die antiken und modernen Ausgrabungen und vor und nach ihrer Wiedergeburt durch den nagenden Zahn der Zeit beschädigt, dem die verschleppende Habsucht nur zu sehr zu Hilfe gekommen ist. Von allen Privathäusern Pompejis mit wenigen Ausnahmen stehen ungefähr nur die Erdgeschosse, welche, wenn auch nur leicht, so doch durchweg massiv aus vulcanischem Bruchstein, Tuff und Lava, seltener aus Ziegeln oder aus gemischtem Material erbaut sind, während die leichter und dünner gebauten, zum Theil mit Fachwerk durchzognen oberen Geschosse, sowie die aus Holz construirten Dachstühle fehlen, entweder, obgleich gewiss nur selten, unter der Wucht der Verschüttung zusammengestürtzt, oder aus der Verschüttung hervorragend im Laufe der Jahrhunderte sei es durch Menschenhand, sei es durch natürliche Einflüsse verschwunden. Diese obern Geschosse zu restauriren, würde sehr schwer sein, da sich begreiflich von den Holzbauten der Alten so gut wie Nichts erhalten hat, wenn uns hier nicht einerseits Herculaneums Ruinen zu Hilfe kämen, welche uns wenigstens einige Muster des Zimmerhandwerks erhalten haben, und zwar zum Theil in verkohlten Balken und Streben, zum Theil in Abdrücken der Holzconstruction in den umgebenden und jetzt erharteten Schlammströmen, und wenn nicht anderseits die neusten Ausgrabungen in Pompeji diese Muster in der überraschendsten Weise vermehrt hätten. So wie seit dem Anfang der 50er Jahre gegraben wird, wird ziemlich alles Holzwerk, wenngleich natürlich verkohlt, gefunden; es wird gemessen und durch neu eingesetzte Stücken ersetzt, so dass wir es an Ort und Stelle wie am Original studiren können. Und da, wo dies nicht möglich ist, ist häufig ein Anderes möglich, der Ausguss in Gyps nämlich, in welchem eine ganze Reihe von Gegenständen, Haus- und Zimmerthüren, Ladenverschlüsse, Bettstellen, ja eine spanische Wand von Holz und gewebtem Stoff in dem Localmuseum, wo sich auch die Leichenabgüsse und die Menschen- und Thiergerippe finden, aufgespeichert und dem genausten Studium zugänglich ist. Durch diese Muster, auf welche wir später zurückkommen werden, sind wir in den Stand gesetzt, die fehlenden, an sich einfachen Gallerien, Dächer und sonstigen Theile der oberen Geschosse mit Sicherheit zu rèconstruiren, und in gezeichneter, wenn auch nicht ausgeführter Ergänzung die bedeutenderen Häuser uns vorzuführen. Es ist übrigens hiebei nicht zu vergessen, dass bei wei-





Figur 7. Gesammtplan der Stadt Pompeji.

tern die wichtigsten Räumlichkeiten des antiken Hauses im Erdgeschosse liegen, während das obere Stockwerk meistens nur kleine Schlaf- oder Esszimmer oder Miethswohnungen enthält, die nicht selten zu den ebenfalls vermietheten Läden im Erdgeschoss gehören. Da nun auch die Ornamente von Marmor oder Stucco grösstentheils wenn auch nicht mehr vorhanden, so doch bekannt sind, so vermögen wir uns ein ziemlich vollständiges Bild von dem architektonischen Ensemble der pompejanischen Gebäude zu entwerfen. Von den öffentlichen Gebäuden stehen auch meistens nur noch die zerbrochnen Säulen und Mauern bis zu der durchschnittlichen Höhe der Erdgeschosse der Privathäuser. Aber auch für die öffentlichen Gebäude sind die Werkstücke noch bekannt oder am Platz, so das wir fast überall die Reconstruction mit Sicherheit vornehmen können. Und so werden wir es nicht versäumen, neben dem Bilde der Denkmäler in ihrem heutigen Zustand uns dasjenige ihres ursprünglichen Ansehens zu vergegenwärtigen.

Nach dieser Einleitung beginnen wir mit einer Uebersicht über die Anlage der Stadt.

Der erste Blick auf den nebenstehenden Plan der Stadt (Fig. 7) genügt, um uns zu zeigen, dass die Anlage im Allgemeinen ein unregelmässiges und etwas verschobenes Oval darstellt, in welchem das Thor von Herculaneum (1) und das Amphitheater (8) die entferntesten Punkte (3,950′) bilden. Sehen wir von dieser Diagonallinie ab, so finden wir, dass die Längenachse $a - b$ von der Seite des Amphitheaters bis zu derjenigen gegen das Meer hin in der Richtung von NO. nach SW. liegt. Die Länge dieser Linie beträgt 3,300′. Die kurze Achse $c - d$, rechtwinkelig durch die Längenachse gezogen, bezeichnet die grösste Breitenausdehnung der Stadt von NW. nach SO. als 2,300′ betragend, während wir den ganzen bekannten Mauerumfang nach Ergänzung des fehlenden Stückes nach der Seeseite hin auf 9,700′, also in runder Summe auf gegen 10,000′ anschlagen können. Hiernach erscheint uns Pompeji als eine Stadt von sehr mässigem Umfange, deren Reichthum an öffentlichen Gebäuden uns um so mehr in Erstaunen zu setzen geeignet ist.

Das System der Stadtanlage folgt im Wesentlichen den beiden von uns bezeichneten Achsen des Ovals, freilich mit einigen Abweichungen in der einen wie in der andern Richtung, so dass die Strassen entweder von NW. nach SO. oder von NO. nach SW. laufen. Ebenso sind die öffentlichen Plätze orientirt, deren Längendimension meistens in der Richtung der kurzen Achse liegt.

Wegen der topographischen Beschreibung der Stadt müssen wir den Leser auf den grossen Plan der bisher ausgegrabenen Theile Pompejis verweisen, welcher diesem Werke am Schlusse beigegeben ist; hier wollen wir nur versuchen, im Voraus auf die bedeutendsten und interessantesten Punkte hinzuweisen, welche wir in den folgenden Theilen in systematischer Ordnung

besuchen werden, und welche aufzufinden der kleine Gesammtplan Fig 7 genügen wird, auf welchem die Massen der Privathäuser durchschraffirt und nur die öffentlichen Gebäude einzeln ausgezeichnet sind. Der heutige Reisende, welcher auf der Eisenbahn von Neapel nach Salerno nach Pompeji gelangt, betritt die Stadt gewöhnlich durch das s. g. Seethor und das Forum an der südlichen Ecke neben der Basilika; wir wählen zu dem raschen Gange durch die Strassen, welche wir mit nach verschiedenen Anlässen erfundenen Namen bezeichnet finden, einen andern Ausgangspunkt, nämlich die antike Hauptstrasse von Neapel über Herculaneum, die heute so genannte Gräberstrasse, welche mit Unrecht in manchen neuen Büchern als die Vorstadt Augustus Felix bezeichnet wird, während sie doch nur die an dieser hin oder durch diese hindurch führende Heerstrasse und die Vorstadt selbst noch so gut wie ganz verschüttet ist. Mehre Strassen, deren Anfänge aufgedeckt sind, zweigen sich nördlich von der Hauptstrasse in die Vorstadt ab, über den Grad von deren Erhaltung unter bedecktem Erdreich wir noch nicht mit Sicherheit urteilen können. Die Gräberstrasse führt in einer nicht ganz unbeträchtlichen, wenn auch sanften Steigung, bedingt durch die Hügellage Pompejis, zu dem bedeutendsten Thore, dem von Herculaneum. Der erste Gegenstand von Interesse, der uns auf unserer Wanderung begegnet, ist die rechts an der Gräberstrasse, etwa 300 Schritte vom Thore belegene s. g. Villa des M. Arrius Diomedes, welche bekanntlich König Ludwig I. von Bayern bis in das kleinste Detail bei Aschaffenburg hat nachbilden lassen, und welche, wie sich das bei der Betrachtung der Privathäuser zeigen wird, weder die Norm eines grossen Wohnhauses, noch selbst die einer ländlichen oder pseudourbanen Villa, wohl aber ein interessantes Beispiel der Anwendung normaler Anlage auf local gegebene Verhältnisse bietet. Gegenüber beginnen die Grabmonumente, welche sich zu beiden Seiten der Strasse fortsetzen und die von uns einer eigenen Specialbetrachtung vorbehalten bleiben. Sind wir etwa halbwegs zur Stadt gelangt, so finden wir links ein ausgedehntes Gebäude, das erste vollständig ausgegrabene der Vorstadt. Es ist dies eine mit einer Reihe von Kramläden verbundene Schenke, welche den gewöhnlichen Bedürfnissen der Reisenden entsprach, und die wir vielleicht am Treffendsten mit dem modernen Ausdruck als eine Fuhrmannseinkehr bezeichnen könnten. Zunächst an der Strasse liegt ein 1813 ausgegrabener Bogengang, der den Gästen und Käufern Schutz gegen Sonne und Regen bot, hinter diesem die Kramläden, deren geringe Bauart und rohe Malereien den wenig vornehmen Zweck der Anlage darthun. Innerhalb des Gebäudes, welches Ställe nebst einer steinernen Tränke einschliesst, fand man ausser dem Gerippe eines Maulesels und den Fragmenten eines Karrens eine Fülle von Hausrath aller Art: bronzene Eimer, Mörser aus Kalktuff, Flaschen, Glässer, Schüsseln von Thon, Spindeln,

Würfel, Wagen, Töpfe und Kasserolen. Zwei kleine Heerde an der Strasse, auf denen, wie noch heute in Neapel, für das gemeine Volk gekocht wurde, vollenden das Bild dieser antiken Kneipe, welche im oberen Geschoss Schlafzimmer enthielt. Neben diesem ersten sind die Anfänge eines zweiten Gebäudes der Vorstadt ausgegraben, welches ebenfalls Läden, aber viel sorgfältiger bemalte, an der Strassenfront zeigt. Auch gegenüber rechts an der Strasse sind die Reste eines Bogenganges und hinter demselben Läden. Vor dem Bogengang stehn steinerne Bänke, und viereckige Löcher im Trottoir weisen darauf hin, dass man diese Sitze durch ein Holzdach oder einen Laubgang zu beschatten suchte. Diese Läden liegen an der Strassenfront der 1763 ausgegrabenen und wieder verschütteten s. g. Villa Cicero's, deren Einfahrtsthor etwas weiter nach der Stadt hin liegt. Gegenüber hat man 1837 und 1838 ebenfalls eine Villa auszugraben begonnen, die von 4 Mosaiksäulen oder richtigen Pfeilern den Namen der *Villa alle quattro colonne a musaico* erhalten hat, und welche auch heutzutage noch nicht ganz offen liegt. Indem wir sodann rechts und links noch an einer Reihe von Grabmonumenten vorbeigeschritten sind, stehn wir am herculaner Thore. Die erste Strasse der Stadt, welche wir durch dies Thor betreten, trägt die augenscheinlichsten Spuren lebhaften Verkehrs und des Handels, der sich hier bewegte. Sie ist nicht allein ausgezeichnet durch eine beträchtliche Zahl von Wirthshäusern und Schenken (Thermopolien), deren Gäste aus Inschriften an den Wänden als Sackträger, Kärner und Maulthiertreiber erscheinen, sondern an ihr liegt auch das Gebäude, welches man für die Poststation (*mansio*) hält, und dasjenige, in welchem man das Zollhaus (*ponderarium*) erkannt haben will. An ihrer rechten Seite beginnen die grössten, am Hügelabhange und auf der hier eingerissenen Stadtmauer erbauten, zum Theil dreistöckigen Häuser, welche grosse Lagerräume enthalten und nicht mit Unrecht für Kaufmannshäuser gelten. In den kleinen Strassen, welche links im spitzen Winkel von der Hauptstrasse abzweigen und bis an die Stadtmauer führen, sowie in dem ganzen Stadtviertel nördlich von dieser Hauptstrasse, welche, die ganze Stadt durchschneidend, das Thor von Herculaneum und das von Nola verbindet, stehn nur Wohnhäuser, die wir hier nicht aufzählen können; an den Ecken finden wir öffentliche Brunnen, welche man an Strassenscheiden und Dreiwegen (*in triviis*) anzulegen liebte. Die vierte dieser nördlich abzweigenden Strassen giebt sich als die vornehmste Pompejis zu erkennen, einmal durch ihre Breite, sodann durch den Umstand, dass die in ihr stehenden Häuser im Erdgeschoss nicht von Läden umgeben sind, endlich dadurch, dass an ihrem Anfang ein eigner Thorbogen, eine Art von Triumphbogen steht. Diese Strasse, welche den Namen *Strada di Mercurio* trägt, ist es denn auch, welche, freilich nicht durchaus gradlinig, auf das Forum leitet, dessen Ruinen wir durch einen zweiten Triumphbogen südlich vor uns liegen

sehen. Indem wir auf diesen zuschreiten, lassen wir rechts die seit älterer Zeit bekannten Bäder Pompejis, weder die einzigen, noch die grössten und schönsten, welche die Stadt besass, links das Tempelchen der Fortuna liegen. Das Forum, welches die bedeutendsten öffentlichen Gebäude umgeben, wird uns noch zu einem wiederholten Besuche nöthigen, und so durchschreiten wir die zertrümmerte Säulenhalle dieses in der That prächtigen Platzes ohne Aufenthalt in südlicher Richtung, um an der südöstlichen Ecke eine mit dem Namen der *Strada dell' Abondanza* bezeichnete Strasse und durch sie das am wenigsten regelmässig gebaute und wahrscheinlich älteste Quartier Pompejis zu betreten, welches sich so um das *Forum triangulare* gruppirt wie die neueren Stadttheile um das neue Forum oder *Forum civile.* In die vielen Wohnhäuser dieses Quartiers einzutreten, haben wir jetzt keine Zeit, wir begeben uns durch mehre Gassen und Gässchen auf den dreieckigen Platz am Südrande des Stadthügels, wo die Ruinen des griechischen Tempels stehn, und nachdem wir auf der halbkreisförmigen Bank an seiner westlichen Ecke ausruhend, die köstliche Aussicht genossen haben, betreten wir durch den Haupteingang der antiken Zuschauer von diesem Forum aus den mittleren Rang des grösseren Theaters. Vor uns liegen die Ruinen des Bühnengebäudes und hinter denselben sehen wir den viereckigen säulenumgebenen Hof der Gladiatorencaserne, welche irrthümlich für den Wochenmarkt (*Forum nundinarium*) gehalten wird. Neben dem grossen haben wir die Ruinen des kleineren Theaters oder Odeums und hinter den Theatern die Tempel, deren kleinerer an der Ecke dieses Viertels belegene nicht bestimmt zu benennen, deren grösserer der Isis geweiht ist. In dem Quartier östlich vom Forum und nördlich vom Theaterviertel stehn an verschiedenen Strassen soviel wir bis jetzt mit Sicherheit sagen können ausser den in neuerer Zeit aufgegrabenen Thermen wieder nur Privathäuser. Getrennt von allen bisher genannten Gebäuden liegt im südöstlichen Winkel der Stadt an die Mauer gelehnt das Amphitheater, zu dem uns der Weg über unausgegrabene Stadttheile durch Kornfelder, Maulbeer- und Weinpflanzungen führt. Nördlich vom Amphitheater finden wir im Plan einen freien jetzt wieder verschütteten Platz, den man für das *Forum boarium,* den Viehmarkt, hält, und neben diesem endlich die ebenfalls wieder verschütteten Ruinen eines grossen, der Julia Felix gehörenden Hauses, welche wir mit denen der beiden Villen vor dem herculaner Thor zu vergleichen haben werden.

Nach dieser kurzen orientirenden Wanderung beginnen wir unsere Einzelbetrachtung der Monumente Pompejis in systematischer Ordnung, durch welche freilich der Reiz der Mannigfaltigkeit verloren, jedoch Uebersicht und Verständniss gewonnen wird. Zuvor wollen wir unsere Leser aber noch einladen, sich aus der hierneben stehenden Zeichnung (Fig. 8) eine Gesammtanschauung von dem heutigen Zustande der Ruinen von Pompeji zu ver-

schaffen, welche wir ihnen in keiner anderen Weise besser zu vermitteln wüssten.

Diese Zeichnung ist die skrupulös genaue Wiedergabe einer besonders für diesen Zweck gemachten Photographie von einem Modell der Stadt Pompeji, dessen Herstellung im Massstabe von 1 : 100 zu den rühmenswerthesten Unternehmungen der neuen Aera gehört, wie Jeder zugeben wird, der da weiss, wie sehr die Ruinen selbst allmäligem Verderb entgegengehn. Schon deswegen ist die Herstellung eines Modells, welches die sämmtlichen Baulichkeiten so darstellt, wie sie sind oder wie man sie bei der Ausgrabung findet, nicht blos wünschenswerth, sondern nothwendig. Dazu kommt, dass man sich an einem Modell viel leichter, als am Original eine Uebersicht über den Zusammenhang und die gegenseitige Lage aller einzelnen Räume und Gebäude, über den Lauf der Strassen, die Niveauverhältnisse u. dgl. m. verschaffen kann; und endlich ist dieses mit der höchsten Sauberkeit und Genauigkeit aus Kork, Gyps und Papier hergestellte Modell, in welchem auch die Malereien an den Wänden und die Mosaiken der Fussböden in feinster Malerei eingetragen werden, an sich ein höchst erfreuliches, ja bewunderungswürdiges Kunstwerk. Unsere Zeichnung stellt dessen bisher vollendete Theile, das Stadtviertel um das *Forum civile* dar, ein kleines Stück, es ist wahr, aber ein sehr wichtiges, und giebt über dieses eine Uebersicht, wie sie keine s. g. Totalansicht der Stadt selbst, dergleichen mehre in Photographien unter dem Namen: »Panorama von Pompeji« existiren, geben kann, weil es in der Stadt und in ihrer unmittelbareren Umgebung an freien Höhepunkten fehlt, von denen herab man eine Ansicht in einer Art von Vogelperspective gewinnen könnte, wie sie sich für das Modell hat gewinnen lassen. Die photographischen Panoramen von Pompeji, aufgenommen, wo es allein möglich ist, von einem Thurme der Stadtmauer in der Verlängerung der *Strada di Mercurio*, zeigen Nichts als die oberen Enden zerbrochener Mauern und die Stümpfe von Säulen, die über jene emporragen, während unsere Zeichnung uns in das Innere der Gebäude wenigstens zum Theil hineinblicken lässt, so wie wir in das Modell selbst hineinschauen können. Der Standpunkt ist ebenfalls in der Verlängerung der *Strada di Mercurio*. Im Vordergrunde haben wir von links nach rechts die Häuser: des grossen Mosaiks oder des Fauns (46 im grossen Plan), sodann den Complex der zusammen eine Insula bildenden Häuser des Ankers und des Schiffes, des Pomponius und der fünf Gerippe (37—40), ferner rechts von der Mercursstrasse die Häuser des tragischen Dichters, des grossen und des kleinen Mosaikbrunnens und die Fullonica (27—31), endlich rechts das Haus der Pansa (21); im Mittelgrunde, jenseits der Strasse der Fortuna sehn wir links von der Mercursstrasse den Complex folgender Häuser: das der Jagd, dasjenige der bemalten Capitelle, des Grossherzogs von Toscana, der Figurencapitelle,

der Bronzen, der Gypsformen und des Bacchus (59—66), sowie den Fortunatempel (VI), rechts die alten Thermen (XV). Im dritten Plane liegt das Forum mit seinen Triumphbögen und den dasselbe umgebenden öffentlichen Gebäuden, links dem s. g. Pantheon (Vestaheiligthum), dem Senaculum, dem Mercurstempel und dem Gebäude der Eumachia (XXIII, XXII, VIII u. XXI), rechts der Lesche, den s. g. Gefängnissen, dem Venustempel und der Basilika (XVII, XVI, IX u. XVIII). In der Mitte des Vordergrundes des Forum zwischen den Triumphbögen steht der Jupitertempel (XII) und seinen Hintergrund bilden die Façadenmauern der 3 Curien (XIX).





Figur 9. Restauration des herculaner Thores.

II.

Erster oder antiquarischer Haupttheil.

Erstes Capitel.

Die Befestigungswerke, Mauern, Thürme und Thore.

Der erste Gegenstand von Bedeutung und Interesse, den wir in's Auge zu fassen haben, sind die Befestigungswerke, die Mauern nebst den Thürmen und den Thoren der Stadt. Die vollständig aufgegrabene aber zum Theil von aussen her wieder verschüttete Mauer Pompejis umgiebt die Stadt nicht in ihrem ganzen Umfange, sie reicht nur vom herculaner Thor nördlich und westlich, dann südlich fortlaufend bis an die Theater, auf dem Stücke vom *Forum triangulare* bis zu dem herculaner Thor ist die Mauer in antiker Zeit eingerissen und ihre Stelle nehmen die am Abhange des Stadthügels erbauten, grossen terrassenförmig dreistöckigen Häuser ein. Pompeji war also in der letzten Zeit seiner Existenz eine offene Stadt, was zur Erklärung eines lange bemerkten, aber für räthselhaft geltenden Umstandes, dessen wir bei der Beschreibung des herculaner Thores gedenken werden, wichtig ist. Die Mauern sind auf ihrer ganzen Erstreckung, bedeutende Reparaturen abgerechnet, von einer Bauart, aus grossen, wohlbehauenen Steinen (in den untersten Lagen Travertin, nach oben Piperin), deren Verticalfugen nicht perpendiculär, sondern schräge abfallen, ohne Mörtel aufgeführt, was allerdings für ein beträchtliches Alter derselben spricht, ohne dass jedoch ein Grund vorhanden wäre, an die Urzeit zu denken und kyklopische Mauern Griechenlands, Latiums und Etruriens zu vergleichen, wie aus der folgenden genaueren Beschreibung hervorgeht. Die beträchtlichen Reparaturen der wahrscheinlich durch Sulla im Bundesgenossenkriege beschädigten und ihrer äusseren Steinlage entkleideten Mauern bestehn wie die unten zu beschreibenden Thürme aus *opus incertum*, kleineren Bruchsteinen, meistens Tuff und Lava, welche mit Mörtel verbunden und nach aussen mit an einzelnen Stellen noch bemerkbarem Stucco überkleidet sind,

in welchem man die ursprünglichen Hausteine nachzubilden suchte. Wenn hienach das Alter der Reparaturen und der Thürme wenigstens einigermassen bestimmt ist, so kann man Gleiches von den älteren Theilen der Mauer nicht sagen; dass sie in der Zeit oskischer Autonomie errichtet sind, unterliegt wohl keinem Zweifel, obgleich diejenigen buchstabenähnlichen Zeichen, welche im Innern auf die Steine eingehauen, und die wahrscheinlich Steinmetzzeichen sind, keineswegs, wie auch vielfach gesagt worden ist, dem oskischen Alphabet entsprechen.

Die Construction der Mauern Pompejis entspricht in allen wesentlichen Theilen den Vorschriften, welche Vitruv (1. 5.) für den Befestigungsbau giebt. Zunächst warnt er, nirgend die Mauerlinie im spitzen Winkel zu brechen, weil diese spitzen Winkel durch Sturmböcke und andere Belagerungsmaschinen am leichtesten zu zerstören seien. Demgemäss finden wir wirklich im Umkreis der Mauern Pompejis alle spitzen Winkel vermieden, falls wir nicht die linke Seite am Eingange des Thores von Nola ausnehmen wollen, wo übrigens durch vorgelegte mächtige Strebepfeiler für Verstärkung des schwachen Punktes gesorgt ist. Aehnliches finden wir an der rechten Seite des Thores von Capua, aber auch hier ist durch vorgelegte Strebepfeiler für Verstärkung gesorgt.

Ferner verordnet Vitruv für den Aufbau der stärksten Mauern: zuerst ziehe man ausserhalb der zu errichtenden Werke einen möglichst tiefen und breiten Graben und häufe die aus demselben gewonnene Erde als Wall (*agger*) zwischen zwei aussen und innen aufzuführenden Mauern auf. Ist dieser Wall fest genug gestampft, um auch, falls in die äussere Mauer Bresche gelegt ist, für sich zu stehen, so hat man die stärksten Mauern, gegen die weder mit Sturmböcken, noch mit andern Maschinen, noch endlich durch Minen erfolgreich operirt werden kann. Pompejis Werke sind fast ganz in dieser

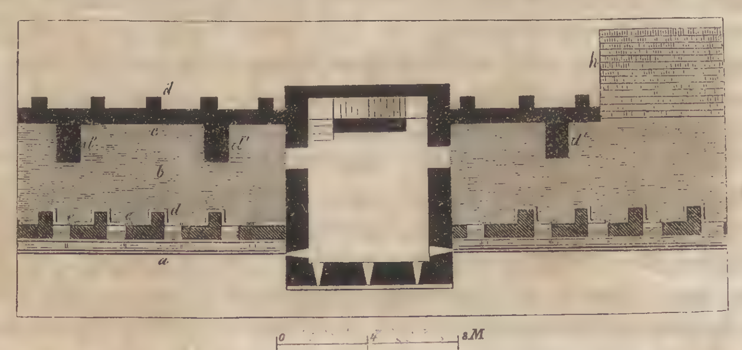


Fig. 10. Grundriss der Mauern.

Weise erbaut; freilich fehlt der äussere Wallgraben, und es kann zweifelhaft sein, ob derselbe nur in späterer Zeit ausgefüllt und planirt worden, oder

wirklich nie vorhanden gewesen ist, wie er es in der letzten Periode der Geschichte Pompejis sicher nicht war. Denn unmittelbar an der äusseren Fluchtlinie der Mauern hin zweigt sich jetzt eine Strasse der Vorstadt ab. — Betrachten wir den Grundriss der Mauer (Fig. 10), so finden wir zwischen der äusseren Mauer (Escarpe) *a* und der inneren (Contrescarpe) *c*, welche beide durch nach innen gelegte Strebepfeiler *d* verstärkt sind, den aufgeschütteten Wall (*agger*) *b*. Beide Mauern sind in ihren Fundamenten etwa 9′ dick und verjüngen sich nach oben so, dass sie auf der Höhe des Bodens etwa 7′, auf der Höhe des Walles 5′ stark sind. Die Contrescarpe hat ausser den nach der inneren Seite vorspringenden Strebepfeilern *d* in grösseren Intervallen auch noch solche, welche in den *Agger* eingreifen (*d′*), und welche auch diesem einen grösseren Halt gegeben haben mögen.

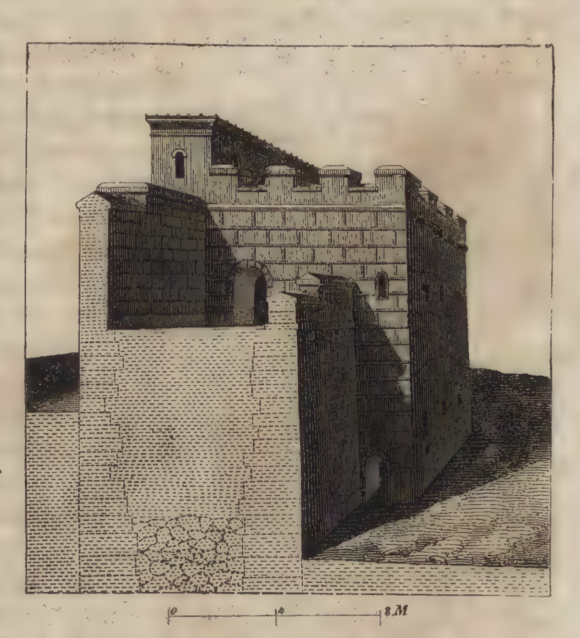
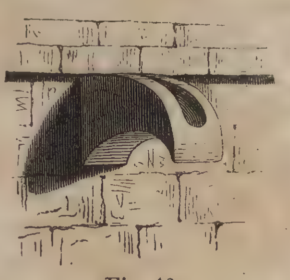
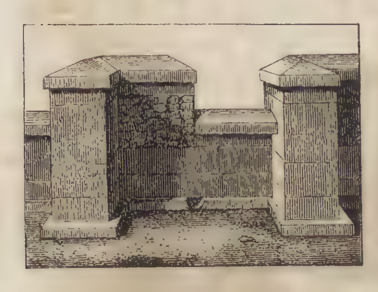


Fig. 11. Durchschnitt der Mauern.

Die äussere Mauer steht nach aussen hin nicht ganz senkrecht, sondern ist nach oben um ein Geringes (1½′) eingezogen. Diese äussere Mauer und der Erdwall in der Mitte ist, einige Abweichungen durch Unebenheiten des Terrains abgerechnet, im Mittel etwa 8 M. — 8 M. 50 hoch, letzterer zwischen der Brustwehr der vorderen und der höheren hinteren Mauer gemessen 6 M. dick, so dass die Mauer in ihrer Gesammtheit am Boden 8 M. 70, unter der Brustwehr 8 M. dick ist. Der Wall ist auf seiner oberen Fläche ein wenig nach vorn geneigt, um dem Regenwasser einen Abfluss durch unter dem Zinnenkranz von 8 zu 8′ angebrachte Ausgussrohre von Stein und von dieser Gestalt (vergl. die Ansicht Fig. 13) zu gewähren. Ueber dies Plateau des Walles steigen die Brustwehren der vorderen Mauer um 4′ empor, indem sie zwischen sich 2′ breite und ebenso tiefe Schiessscharten zum Abschleudern der Wurfgeschosse lassen, von welchen aber mehre vermauert oder nicht geöffnet sind. Diese Brust-


Fig. 12.

wehren, welche auf den Strebepfeilern der Mauer sich von 3 zu 3 M. erheben, sind zum Schutze des hinter ihnen aufgestellten Vertheidigers sinnreich construirt.



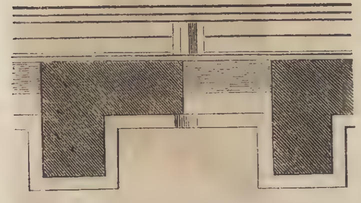


Fig. 13. Brustwehren der Mauer.

Dieselben springen nämlich, wie unsere Abbildung einer Innenansicht und der kleine Grundriss (Fig. 13) zeigt, auf der Höhe der Brustwehr im rechten Winkel nach innen um 3′ vor, und bilden auf diese Weise von zwei Seiten einen festen steinernen Schild des hinter ihnen stehenden Postens, der zum Wurfe seines Speeres sich nur auf einen Augenblick nach rechts vor die Oeffnung (Schiessscharte) zu bewegen hatte, und gleich darauf wieder seinen Platz hinter der schützenden Wehr einnehmen konnte, die ihm grade einen freien Blick auf die Angreifer gestattete. Ueber das Plateau des Walles erhebt sich nun die innere Mauer noch um 5 M. 30, so dass diese die Gesammthöhe von 41—42′ erreichte, genügend, um jeden Wurf aus Balisten oder anderen Maschinen abzuwehren. Breite, aber ziemlich steile Treppen (*h* Fig. 10) führten aus der Stadt auf die Wälle, und konnten mindestens von in neun Mann breiter Front anrückenden Truppen erstiegen werden.

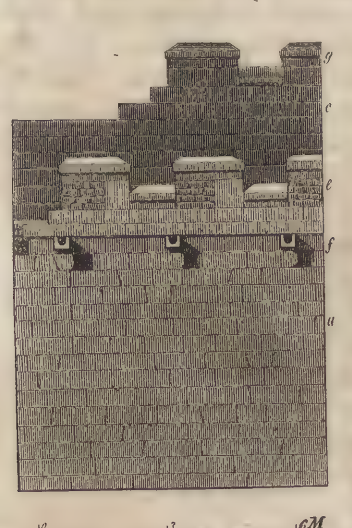


Fig. 14. Ansicht der Mauer.

Alles bisher Gesagte wird durch die nebenstehende Abbildung Fig. 14 klar werden. *a.* äussere Mauer, *c.* innere Mauer, *e.* Brustwehr mit den Oeffnungen zum Wurfe, *f.* Ausgussrohre für das vom Walle abfliessende Regenwasser, *g.* Zinnen der oberen Mauer.

Was nun die Thürme betrifft, so schreibt Vitruv vor, dieselben nicht mehr als einen Pfeilschuss von einander zu entfernen, damit sie bei einer Erstürmung der Mauer sich gegenseitig vertheidigen können. Dies an sich sehr einleuchtende Princip ist in Pompeji nicht streng eingehalten worden, wenigstens sind die Thürme in sehr ungleichen Entfernungen von einander angebracht. An der nördlichen Mauer stehn die ersten drei Thürme allerdings nur etwa 85 M. von einander entfernt, beim Amphitheater etwa 100—135 M., Entfernungen, welche durch einen Pfeilschuss gewiss erreich-

bar waren. Der Thurm aber zwischen dem nolaner und capuaner Thor ist von beiden 275 M. entfernt, ebenso der nächste zwischen dem nolanischen Thor und dem des Sarnus. Diese Entfernungen sind für wirksame Pfeilschüsse offenbar zu gross und erklären sich nur möglicherweisse aus der Natur des Terrains, welches an dieser Seite relativ am steilsten abfällt, also dem Angriff die grösseren Schwierigkeiten entgegenstellte, während dasselbe dort, wo die Thürme dichter stehn, in sanfter Böschung abfällt, also schwieriger zu vertheidigen war. Eine genügende und schlagende Erklärung der Thatsache ist dies jedoch nicht. Auch in einem anderen Punkte weichen die Thürme Pompejis von Vitruv's Rath und Vorschrift ab, nach welcher dieselben entweder rund oder polygonal aus Hausteinen zu bauen sind, weil durch den von aussen auf die keilförmig gehauenen Steine wirkenden Sturmbock diese schwer oder gar nicht aus ihrer Fügung zu treiben sind. Die Thürme Pompejis sind viereckig und zeigen durch ihre Construction aus mörtelgebundenen und mit Stucco überkleideten kleinen Tuffsteinen, dass sie aus derselben Zeit mit den Ausbesserungen der Mauer stammen. (Fig. 15.)



Fig. 15. Ansicht eines Thurms.

Die innere Einrichtung dieser 8 M. ins Geviert haltenden und etwa 14 M. hohen Thürme ist die folgende, wobei ich zu bemerken habe, dass das unterste Geschoss jetzt bei allen Thürmen wieder verschüttet liegt, so dass

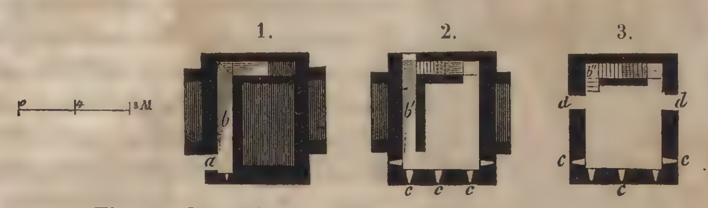


Fig. 16. Grundriss der Thürme in drei Geschossen.

ich dasselbe nicht habe untersuchen können, sondern Mazois' für die oberen Stockwerke genau mit meinen eigenen Beobachtungen übereinstimmenden Angaben folgen muss.

Sie bestehen aus drei bedeckten Stockwerken 1, 2, 3 Fig. 16.; das unterste 1. hat an der einen Seite in der Flucht der Mauer ein Ausfallsthor *a*, welches durch ein Fallgatter geschlossen wurde. Der Fussboden des Thurmes ist geneigt und zwar nach hinten erhoben, wie der Durchschnitt zeigt. Ueber diesen geneigten Boden und durch den Gang *b* (Figg. 16. u. 17.) gelangte man in den zweiten, 8′ höheren Stock des Thurmes (2. Fig. 16.), welcher mit Schiessscharten *c* (Figg. 16. u. 17.) versehen ist, und ebenfalls einen geneigten Boden hat, über den und durch den gewölbten Gang und die Treppe *b′* (Figg. 16. u. 17.) man in das dritte (3. Fig. 16) Geschoss emporstieg, das im Niveau des Walles liegt und dessen grader Fussboden auf dem Tonnengewölbe des unteren Stockwerks (siehe Fig. 15.) ruht. Hier hat der Thurm nach drei Seiten Schiessscharten *c* (Fig. 16. u. 17.) und nach den beiden Seiten des anstossenden Walles hin Thüren *d* (Figg. 16. u. 17.), durch welche eine freie Communication mit allen Theilen der Wälle aufrecht erhalten wurde. Endlich erhebt sich über diesem ebenfalls überwölbten (casemattirten) Stockwerk noch ein oberstes offenes, mit einem Zinnenkranz umgebenes, zu dem man auf der Treppe *b″* (Figg. 16. u. 17.) emporstieg.

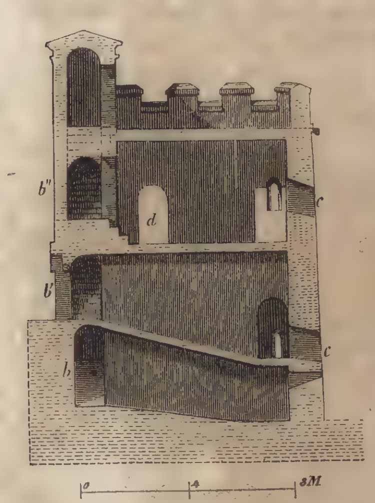


Fig. 17 Durchschnitt eines Thurms.

Durch den Umfang der Mauern führen acht bekannte Thore, deren Zahl vielleicht um eines nach der Seite der See hin vermehrt werden muss, wenngleich dasselbe mit der Mauer an dieser Seite der Stadt verschwunden sein mag, denn es ist schwer glaublich, dass man den Verkehr nach und von aussen auf der ganzen Strecke von den Theatern bis an das herculaner Thor auf einen Eingang, das s.g. Seethor (8 im kleinen Plane Fig. 7) beschränkt haben sollte. Die übrigen sieben Thore hat man (im NW. beginnend) mit folgenden Namen belegt (s. d. kleinen Plan): 1 herculanisches, 2 vesuvisches, 3 capuanisches, 4 nolanisches Thor, 5 Sarnusthor, 6 stabianisches und 7 Theaterthor. Sie sind bis auf das nolanische und das Theaterthor von römischer Construction,

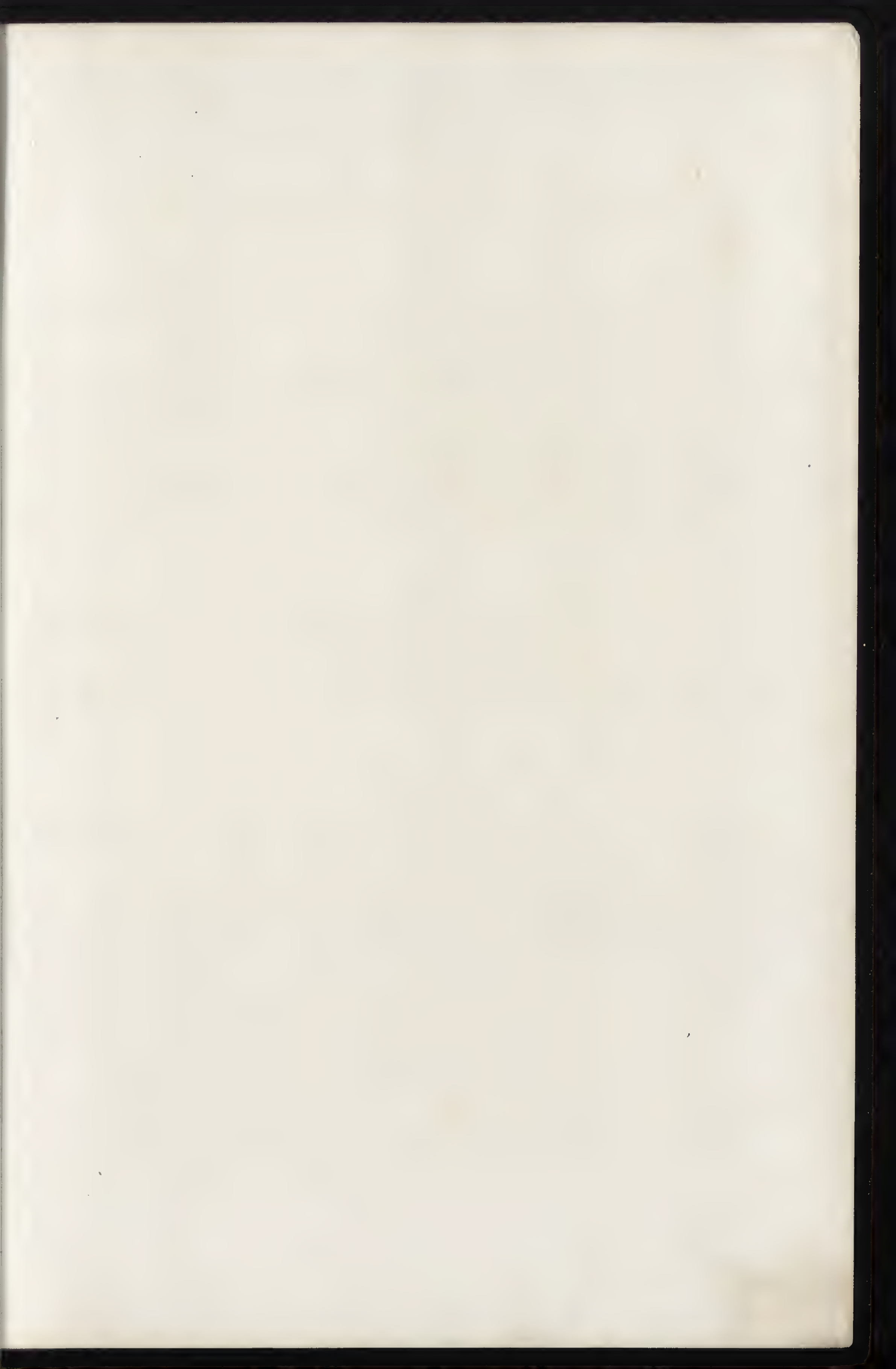


Fig. 19. Plan des herculaner Thors.



Figur 18. Aussenansicht des herculaner Thores.





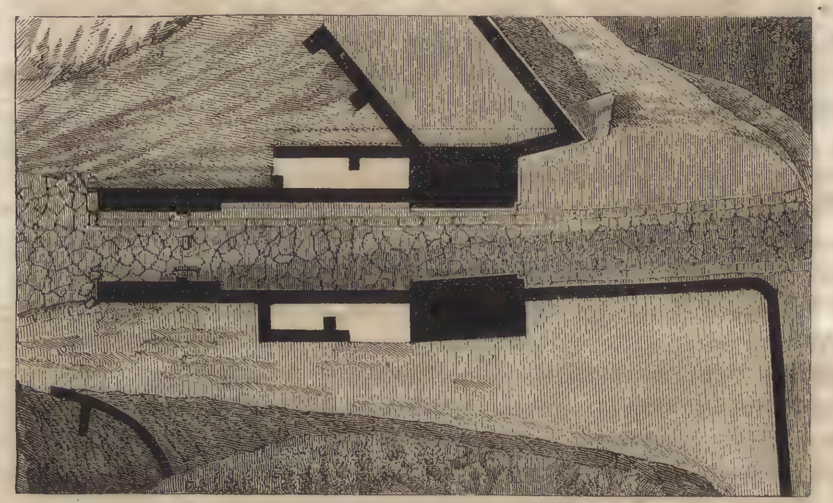


Figur 20. Innere Ansicht des herculaner Thores.

wie die Thürme, und vermuthlich aus derselben Zeit, aus Tuffbruchstücken mit Mörtel aufgeführt und mit einem Bewurfe bekleidet, der sich durch seine Feinheit und Glätte auszeichnet. Von diesen Thoren bieten nur das herculanische, das nolanische, das Theater- und das Seethor bemerkenswerthe Besonderheiten dar, indem die anderen einfache Schwibbögen darstellen. Das herculanische Thor ist das relativ grösste und schönste, obwohl an sich weder sehr gross, noch sehr schön. Es ist 14 M breit, mit einer 4 M. 70 breiten Einfahrt und zwei nur 1 M. 30 breiten und 4 M. 70 hohen Nebeneingängen für Fussgänger versehen.

Seine gesammte Tiefe beträgt 16 M. 80, jedoch ist der mittlere grosse Thorweg, dessen Wölbung eingestürtzt ist, nicht als bedeckter Gang durchgeführt wie die Nebeneingänge, sondern er bildet vielmehr eine Art von Doppelthor, welches einen inneren von beiden Seiten der Wälle zu bestreichenden Hof einschliesst, in welchem die Feinde, falls sie das äussere Thor forcirt hatten, vor dem inneren den allseitigen Angriffen der Vertheidiger ausgesetzt waren. Auf diesen inneren Hof haben auch die Nebenwege für Fussgänger seitliche Ausgänge. Das doppelte Thor wurde durch Fallgatter geschlossen, deren vorderstes 2 M. 35 von der vorderen Front entfernt war, während die Nebeneingänge durch gewöhnliche Thüren, deren Zapfenlöcher noch vorhanden sind, geschlossen wurden. Erhalten ist auch der Falz, in welchem das Fallgatter herabgelassen wurde; dieser Falz aber ist sorgfältig mit weissem Stucco ausgestrichen, ein Umstand, der seit Winkelmann Vielen als ein Räthsel erschienen ist. Denn dieser Stucco musste doch bei der ersten Bewegung des Fallgatters abgestossen werden. Ich glaube, dass dieses Räthsel sich sehr einfach löst, wenn man nicht vergisst, dass Pompeji, wie oben bemerkt, in seinen letzten Jahren eine offene Stadt war, deren Thore wie die gebrauchter Festungswerke zu verschliessen sehr thörigt gewesen sein würde. Offenbar war in den Zeiten, von denen wir reden, gar kein Fallgatterverschluss mehr im Herculanerthor, und so konnte man die Falze, wie das ganze übrige Thor ruhig übertünchen und überweissen. — Den heutigen Zustand dieses offenbaren Hauptthores von Pompeji, durch welches die beiderseits mit Gräbern geschmückte Heerstrasse in die Stadt einmündete, stellt unsere Abbildung Figur 18 (nach Seite 54) in der Aussenansicht dar. Die kleine Nische rechts ist es, in der man das Skelett eines Soldaten fand, sie heisst danach gewöhnlich ein Schilderhaus, obgleich sie, wie wir unten sehn werden, ein unzweifelhaftes Grabmal ist. Links steht ein grosses Postament, das wahrscheinlich eine Reiterstatue oder auch eine Statuengruppe trug. Unsere hierneben stehende Abbildung Fig. 20. giebt die innere Ansicht, auf welcher die Seiteneingänge von den Nebenthoren in den inneren Hof deutlich sichtbar sind. Das Gebäude gleich links ist das sogenannte Wirthshaus des Albinus, gegenüber befindet sich ein Thermopolium, eine Schenke.

In unserer dritten Ansicht endlich Figur 8, welche diesem Capitel vorgeheftet ist, geben wir die einfachste und deshalb wahrscheinlichste Restauration der äusseren Ansicht. Die breiten Pfeiler zwischen dem Haupteingange nach aussen und den Nebengängen dienten als Album, d. h. als der für Placate und Anzeigen dienende Ort. Sie waren mit weissem Stucco über-



Figur 21. Grundriss des nolaner Thors.



Figur 22. Innenansicht des nolaner Thors.

kleidet, auf den man die Anzeigen mit schwarzer oder rother Farbe malte; war das Album voll, so wurde es nur überweisst und auf's Neue beschrieben. Halbverstandene Nachrichten der Alten über diese Einrichtung sind durch die Auffindung dieses pompejanischen Album, übrigens nicht des einzigen in der Stadt, plötzlich ins klarste Licht gesetzt.

Hiernächst wenden wir uns zu dem nolaner Thor. Zuerst bemerken wir, dass dies Thor die Mauer nicht rechtwin-

kelig, sondern spitzwinkelig durchschneidet, um der Linie der auf dasselbe ausmündenden Hauptstrasse zu entsprechen. Sodann sehen wir, dass dasselbe nicht wie das herkulanische bis an die äussere Flucht der Mauerlinie vortritt, sondern im Hintergrunde eines zwischen vorspringenden Mauerwinkeln liegenden Ganges angebracht ist, der nur wenig mehr Breite bietet, als der Thorweg selbst, wie dies auch unsere Aussenansicht Figur 24 am Schlusse dieses Capitels darstellt. Durch diese Construction wurde den Vertheidigern ein bedeutender Vortheil gegen die Angreifer geboten, welche nur in verhältnissmässig schmaler Colonne gegen das Thor anrücken konnten und von beiden Seiten den Speeren und Pfeilen der Mauerbesatzung preisgegeben waren. Wir finden Aehnliches in griechischen Befestigungswerken, und zwar bereits den ältesten, wieder. Auch dies Thor ward durch ein Fallgatter geschlossen, dessen Falze in unserer Abbildung sichtbar sind.

Auf der nebenstehenden Innenansicht bemerken wir zunächst verschiedene Constructionen, theils aus (älteren) Hausteinen, theils aus (jüngeren) Ziegeln. Sodann gewahren wir, dass der Schlussstein der Wölbung mit einem ziemlich verwitterten Kopf in Hochrelief geschmückt ist, was vielfach bezeugter etruskischer Sitte entspricht Ich glaube, dass kein wesentliches Bedenken der Annahme entgegensteht, dieser verzierte Schlussstein gehöre ursprünglich diesem ältesten Thor Pompejis an. Neben demselben befindet sich die folgende oskische Inschrift, von der es allerdings wahrscheinlich ist, dass sie erst bei der Restauration des Thores an diesen ihr eigentlich nicht gebührenden Platz gekommen ist. Diese Inschrift, auf der man namentlich zwei Worte völlig missverstand, hat zu einer zweiten, ziemlich seltsamen Bezeichnung dieses Thores geführt. Man übersetzte nämlich in der Inschrift, deren richtiger Wortlaut ist: »Vibius Popidius, Sohn des Vibius, Meddix tuticus hat (dieses Gebäude) errichten lassen und derselbe hat es gebilligt«, die beiden letzten Worte *isidu pruphatted* (lateinisch *idem probavit*) mit »der Isis Prophet« und nannte das Thor das der Isis, deren Bild man in dem Kopfe des Schlusssteins erkannte. Glücklicher Weise hat die neue Sprachforschung diese Annahme als einen ziemlich lächerlichen Irrthum nachgewiesen, und hat damit auch die Geschichte von einem so bedeutungsvollen Falsum befreit, wie der volleingebürgerte Dienst der aegyptischen Isis im oskischen Pompeji sein würde.



Fig. 23.
Oskische Inschrift.

Von bemerkenswerther alter Construction ist ferner auch das erst in neuerer Zeit ausgeräumte Thor zunächst den Theatern. Es ist ganz aus starken Quadern gebaut, wurde nicht mit einem Fallgatter, sondern mit einem starken Doppelthor, dessen Zapfenlöcher vorhanden sind, geschlossen, bietet übrigens nicht genug merkwürdige Einzelheiten um uns zu einem näheren

Eingehen auf seine bauliche Beschaffenheit zu veranlassen. Vergessen aber wollen wir nicht, dass auf einem innerhalb dieses Thores aufgerichteten Steine eine sehr merkwürdige oskische Inschrift gefunden wurde, welche sich auf den Bau verschiedener Strassen von Pompeji durch oskische Aedilen der Stadt bezieht und einige noch nicht nachgewiesene topographisch wichtige Punkte von Pompeji nennt.

Endlich noch ein Wort über das sogenannte Seethor, dasjenige, durch welches man heutzutage gewöhnlich die Stadt betritt. Dasselbe bildet einen langen überwölbten Gang, innerhalb dessen die Strasse ziemlich steil und bei ihrer Pflasterung schlecht gangbar ansteigt. Es ist deshalb an der einen Seite (links vom Hineingehenden) ein viel weniger geneigter Fussweg neben die Fahrstrasse gelegt, welcher oben in deren Niveau ausläuft, während er unten über Stufen erstiegen werden muss. Diesem Fussweg gegenüber öffnet sich in der Mitte der Thorwand eine Thür, welche uns in sehr merkwürdige antike weite und überwölbte, von oben her durch einzelne Lichtöffnungen erleuchtete Räume führt, welche jetzt zu einem Localmuseum hergerichtet werden und deren ursprüngliche Bedeutung nicht ganz sicher ist, obwohl man kaum weit von der Wahrheit abweichen wird, wenn man sie als Magazine, sei es öffentliche, sei es an Private vermiethete betrachtet. In jedem Falle gehören sie ihrer Grösse und ihrer trefflichen Construction wegen zu den bemerkenswertheren Räumen in Pompeji. Die Fenster in der Wand dem Eingange gegenüber sind modern. Höchst eigenthümlicher Weise springt die Fluchtlinie der Strassenfront links innerhalb des Thores bis auf mehr als ein Drittheil der Oeffnung der Thorwölbung vor, so dass diese zum Theil verbaut ist, ein Zeichen mehr, wenn ich nicht irre, veränderter Bauanlage in den letzten Zeiten nach dem Erdbeben und vor der Verschüttung.

Zweites Capitel.

Die Strassen und Plätze Pompejis.

Wenn wir nach der Betrachtung der Befestigungswerke die Stadt Pompeji betreten, so wird der Habitus der Strassen im Allgemeinen unsere Aufmerksamkeit fesseln und auch die Einrichtung derselben als Wege bald unser Interesse erregen. Eine Schilderung des Aussehns der Strassen und der Art ihrer Herstellung und Pflasterung, an welche sich eine Darstellung der öffentlichen Plätze naturgemäss anlehnt, möge deshalb weiteren Betrachtungen vorangestellt werden.

Die Strassen Pompejis bieten keineswegs einen besonders mannigfaltigen oder schönen Anblick dar, indem die Façaden der Häuser, weit entfernt von dem Reichthum und der Abwechselung des mittelalterlichen oder modernen

Façadenbaus, fast nur glatte Wände mit der wenig verzierten Eingangsthür und kleinen Fenstern im oberen hie und da als Erker vorspringenden und ausnahmsweise im unteren Geschoss bilden. Es hangt dies mit der bezeichnendsten Eigenthümlichkeit des antiken Hauses zusammen, welches wir als einen Innenbau kennen lernen werden, der mit dem Verkehr der Strasse wesentlich nur durch die Eingangsthür zusammenhing, während unsere Wohnhäuser mit ihren nach Möglichkeit zahlreichen Fensterreihen den steten Bezug zur Strasse darstellen. Am meisten Mannigfaltigkeit gewähren den pompejanischen Häuserfronten ausser manchen schön geschnittenen und mit Pfeilern und Simsen geschmückten Thüren die zahlreichen Läden, welche die Häuser gewöhnlich im Erdgeschoss umgeben und, indem sie zu Kauf und Verkauf allezeit weit geöffnet sind, die Einförmigkeit der kahlen Façaden unterbrechen und Abwechselung von Licht und Schatten in denselben hervorrufen. Zu einer Belebung der Strassen und Gassen tragen ferner die zahlreichen Brunnen und sonstige kleinere Monumente, von denen unten insbesondere zu handeln sein wird, bei, während das Ganze durch die helle Tünche und vielerlei Malerei auf den Aussenwänden wenn auch nicht einen schönen und grossen, so doch einen überaus heiteren Eindruck gemacht haben muss, der jetzt, wo es fast keinen Schatten in Pompeji giebt, wesentlich von seiner Mannigfaltigkeit verloren hat.

Die meistens nach der Schnur gezogenen und einander rechtwinkelig durchschneidenden Strassen und Gassen sind von verschiedener aber niemals von bedeutender Breite, indem man enge Strassen des reichlicheren Schattens wegen für gesünder hielt (Tacit. Ann. 15. 43). Die grösste Breite einer Strasse beträgt mit Einschluss der Trottoirs nicht mehr als 7 Meter, viele haben nur 4 und mehre nur $2\frac{1}{2}$ — 3 Meter Gesammtbreite, von der noch ein nicht Unbeträchtliches für die Trottoirs (*margines*) abgeht, so dass die Fahrstrase (*agger*) sehr eng erscheint. Ueberall aber sind die Fahrstrassen sanft gewölbt und mit grossen Lavablöcken auf's Sorgfältigste gepflastert. Die Platten, in welche die darüber gegangenen Wagen Rillen bis zu 1 und $1\frac{1}{2}''$ und gelegentlich noch grösserer Tiefe eingeschliffen haben, sind mit grosser Genauigkeit in einander gefugt und nur hier und da durch zwischengetriebene Eisenkeile und kleine Steine an schadhaft gewordenen Stellen einigermassen roh ausgebessert.

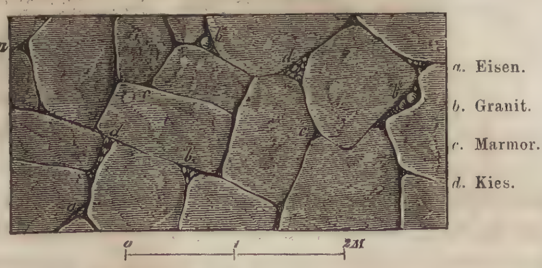


Fig. 25. Pflaster mit Ausbesserungen.

Für die Bequemlichkeit der Fussgänger, welche von einem Trottoir auf das andere überkreuzen wollten, ist durch mässig grosse flache Steine ge-

sorgt, welche sich über das Niveau des Pflasters bis zu dem des Trottoirs erheben und so ein Uebertreten ohne Beschmutzung der Füsse und ohne den Fussgänger zum Herabsteigen von dem zum Theil recht hohen Trottoir zu nöthigen, ermöglichten. Es giebt kaum eine Strasse ohne diese Bequemlichkeit, welche zur Zeit der heftigen Winterregen mehr als nur dies sein mogte. In breiteren Strassen wurden mehre Steine, drei oder auch fünf angebracht, welche jedoch immer so liegen, dass ihre Zwischenräume den richtigen Platz für die Wagenräder und die Zugthiere bieten, in den engen Gässchen liegt nur ein Stein in der Mitte, und es fragt sich ob diese nach dessen Anbringung noch fahrbar geblieben sind. Allerdings finden sich auch hier vielfach die von den Rädern eingeschliffenen Rillen, diese aber können aus früherer Zeit stammen, und gewiss ist, dass einige Gässchen durch später angebrachte Trittsteine gesperrt worden sind. Wurden die Rillen zu tief, so besserte man das Pflaster in einfacher und sparsamer Weise dadurch aus, dass man dasselbe umlegte, so dass die von den Rädern ausgeschliffenen Steine nach der Mitte, die früher in der Mitte gelegenen nach den Seiten kamen. Ein schlagendes Beispiel dieser Verfahrungsart und zugleich von der Strassensperrung sehn wir in folgender Probe (Fig. 27) aus der sogenannten Strada del Tempio di Augusto (*F. e.* im Plan),

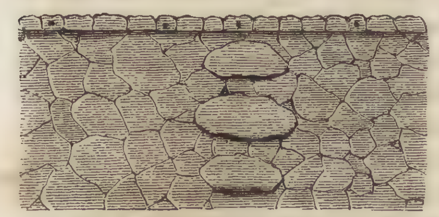


Fig. 26. Pflaster mit Trittsteinen.

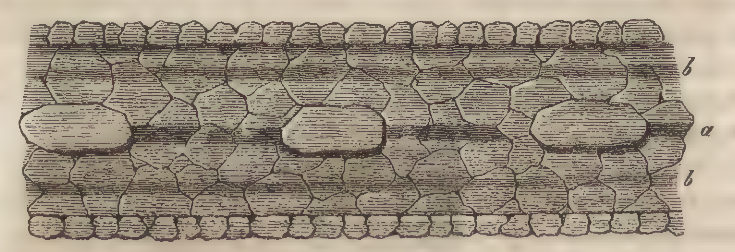


Fig. 27. Versperrter Fahrweg.

einer schmalen, nur für einen Wagen zugleich passirbaren Gasse. Hier liegt ein tief eingeschliffenes nicht ganz regelmässiges Geleise *a* zwischen den Trittsteinen, während sich zu beiden Seiten in *b* zwei andere, regelmässigere aber weniger tiefe Geleise befinden. Da wo das erstere liegt kann es nie durch Fahren entstanden sein, die Steine also, in denen wir es finden, lagen früher an den Seiten. Aber auch die flacheren Seitengeleise können nicht eingefahren sein seitdem die Trittsteine gelegt waren, diese müssen also früher gefehlt haben, und die Strasse muss später für Wagen gesperrt worden sein. An ein rasches Fahren war begreiflich auch in den Hauptstrassen nicht zu

denken, ohnehin fuhr man im Alterthum nicht so viel wie bei uns; schwere Lastwagen durften in Rom die Strassen nicht passiren und der persönliche Verkehr zu Wagen war auf eine geringe Anzahl bevorzugter Personen der höheren Stände gesetzlich beschränkt.

Zu beiden Seiten wird der Fahrweg durch ein 2 — 5′ breites Trottoir (*margo, margines*) eingefasst. Dieses besteht nach der Gosse zu aus 12 — 18″ breiten Hausteinen, welche oftmals, namentlich vor Läden, durchbohrt sind. Man hat diese Löcher daraus erklären wollen, dass man Pferde und anderes Vieh durch dieselben festgebunden habe; ihre ungleich wahrscheinlichere Bestimmung aber war zur Befestigung von Zeltdächern, die man vor den Läden wie noch jetzt in Neapel ausspannte. Innerhalb der Hausteine besteht das 8 — 12″ ja an manchen Stellen noch weiter über das Niveau der Fahrstrasse erhobene Trottoir aus festgestampfter Erde, welche verschieden, bald mit Sand, bald mit Ziegeln, mit Steinplatten, mit Asphalt, mit der *opus signinum* genannten rohen Art von Ziegelmosaik, gelegentlich auch mit Marmorplatten bedeckt ist, jenachdem ein Hauseigenthümer, dem die Sorge für das Trottoir in der Breite seines Grundstückes oblag, ein geringeres oder besseres Material zu wählen für gut fand. An den Trottoirs entlang führen die Gossen, in welche das Regenwasser der Fahrstrasse zusammenfloss, das dann durch Abzugsöffnungen, die an verschiedenen Orten im Trottoir angebracht sind, in grössere Canäle und durch diese unterirdisch und unter den Häusern durch aus der Stadt entfernt wurde. Die nebenstehende Figur zeigt uns den Plan eines dieser Emissare (*F. G. b.* im grossen Plan), welcher das Wasser dreier Gassen aufnahm und daher ziemlich complicirt ist.

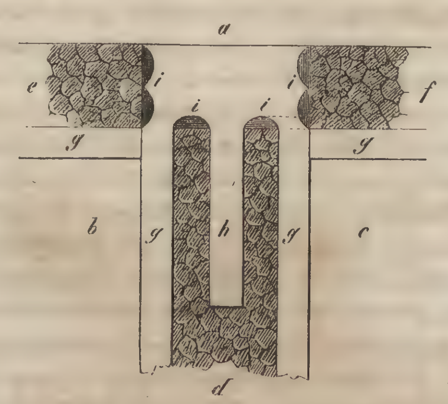


Fig. 28. Plan eines Emissars.

a Haus nach der Seeseite unter dem hindurch der Abfluss ist, *b* und *c* zwei andere Häuser an der Verlängerung der Strasse der Fortuna *d* und zwei kleineren Strassen *e* u. *f*; *g* Trottoirs, *h* sanft aufsteigende Rampe von dem Pflaster zu der Höhe der Platform des Emissars, welche unterwölbt ist, und durch sechs Bogen *i* sich dem von den drei Strassen dem Emissar zufliessenden Wasser öffnet. Die schraffirten Bogen schneiden nicht in die Platform ein, sondern erheben sich vertical über dem Pflaster, es sollte nur ihre Lage durch die Zeichnung deutlich gemacht werden.

Der ausgegrabene Theil Pompejis hat drei grössere öffentliche Plätze, das *Forum civile,* das s. g. *Forum triangulare*, innerhalb dessen die Ruinen des griechischen Tempels stehn, und das s. g. *Forum boarium*, den Ochsenmarkt, nahe beim Amphitheater. Von diesen Plätzen war das *Forum civile* mit Marmorplatten belegt, welche aber, ausgenommen auf dem Stück östlich neben dem Jupitertempel, bis auf einzelne noch vorhandene schon im Alterthum ausgehoben und weggeschafft wor-

den sind, ausserdem hatte es eine umlaufende bedeckte Gosse; über die Art, wie die beiden anderen Plätze gedeckt oder gepflastert waren ist jetzt kein Urteil mehr möglich, das *Forum triangulare* zeigt das natürliche, von dichter Vegetation überwucherte Erdreich, das *Forum boarium* ist, wie schon gesagt, wieder verschüttet.

Das ungleich grösste Interesse nimmt das *Forum civile* als das eigentliche politische Centrum der Stadt in Anspruch, und zwar sowohl durch die Bedeutsamkeit der um dasselbe vereinigten öffentlichen Gebäude, wie auch durch die architektonisch schöne Gesammtansicht, welche dieser nur von öffentlichen Gebäuden nach einheitlichem Plan umgebene Platz vor seiner Zerstörung dargeboten haben muss. So wenig wie einer mittelalterlichen fehlt einer antiken Stadt ihr Marktplatz, denn das ist die ursprüngliche Bedeutung des Forum; es ist der Platz für Handel und Wandel und für den ganzen bürgerlichen Verkehr sowie für die Gerichte, wie ja auch in unseren Städten die Gebäude der städtischen Verwaltung und Gerichte am Marktplatze zu liegen pflegen. In Italien gesellte sich zu dieser Bestimmung des Forum noch diejenige für die Gladiatorenkämpfe, nachdem diese zu allgemeinen Volksfesten geworden waren, und deshalb sind die Fora meistens mit einer durch Gitterwerk abtrennbaren Colonnade umgeben, welche häufig eine obere Gallerie für die den Kämpfen zuschauenden Frauen trug. Später wurden Handel und bürgerlicher Verkehr getrennt und für ersteren eigene Marktplätze, die *Fora venalia* geschaffen, so dass das ursprüngliche Hauptforum wesentlich den politischen Angelegenheiten vorbehalten blieb und demgemäss den Namen des *Forum civile* erhielt. Denn auch die Gladiatorenkämpfe wichen von demselben in die eigens für dieselben erbauten Amphitheater. Die *Fora venalia,* die Marktplätze für Kauf und Verkauf, wurden nun je nach der Grösse der Städte und den Bedürfnissen des Verkehrs den Hauptgegenständen des Handels nach vervielfältigt, so dass sie als Viehmärkte, Gemüse-, Fisch-, Krammärkte u. s. w. unterschieden wurden. Die politischen oder communalen Angelegenheiten aber erschufen wieder um das *Forum civile* eine Reihe von Gebäuden, welche den verschiedenen Interessen der Verwaltung und der Rechtspflege gewidmet waren.

So auch in Pompeji, wo wir ausser einer Reihe von Tempeln fast alle die öffentlichen Gebäude wiederfinden, denen Vitruv am Forum ihren Platz anweist. Wir fassen zunächst das Forum in seiner Gesammtheit in's Auge und werden auf die einzelnen jetzt zu nennenden Gebäude gehörigen Ortes zurückkommen.

Vitruv schreibt für das römische Forum eine länglich viereckige Gestalt vor, welche unser pompejanisches Forum uns zeigt. Dasselbe ist innerhalb der Colonnade von der Frontlinie des Basaments des Jupitertempels an gerechnet 111 M. lang, 29 M. breit, dagegen mit Einrechnung der Colonnade vor den Curien bis an das Eingangsthor 160 M. lang und hat mit dem Säulen-

umgang 42 M. mittlere Breite. Dieser Säulenumgang ist dorischer Ordnung nnd die 2′ 2″ dicken, 11′ 8″ hohen und 7′ 5″ von einander entfernten Säulen sind theils aus Casertastein (Piperin), theils aus Tuff, theils, aber nur einzeln, aus stuccobekleideten Ziegeln erbaut und stehn auf zwei Stufen über das Niveau des mittleren Platzes erhoben, deren untere 2 M. breite die Gosse, durch welche das Regenwasser durch von 3 zu 3 M. angebrachte Löcher abfloss, verbirgt (Fig. 29). Die Colonnade bildete auf der ganzen westlichen Langseite, sodann auf der südlichen Schmalseite und dem Anfange der östlichen Langseite einen ununterbrochenen Gang, der an allen Strasseneinmündungen, jedoch nur für Fussgänger zugänglich war und höchstens durch den Triumphbogen östlich neben dem Jupitertempel eine Einfahrt darbietet. Nicht auf gleiche Weise ununterbrochen war der Umgang auf der östlichen Langseite. Hier steht nur am Anfang vor dem im grossen Plan mit XX bezeichneten Gebäude eine doppelte Säulenreihe (je 10 und 9 Säulen), welche diejenige der südlichen Schmalseite fortsetzt; vor dem Gebäude der Eumachia (XXI im grossen Plan) sind dieselben durch viereckige Postamente ersetzt, von denen es noch zweifelhaft ist, welchem Zwecke sie gedient, d. h. ob sie Pfeiler zur Fortsetzung des Umgangs getragen haben. Vor dem s. g. Tempel des Mercur (im grossen Plan VIII) hören auch diese vollkommen auf, um vor dem Senaculum (im Plan XXII) wieder zu beginnen, während endlich vor dem s. g. Pantheon (XXIII) wiederum Säulen auftreten, hinter denen abermals eine Reihe viereckiger, gemauerter und mit Marmorstücken verkleideter Postamente steht, welche hier augenscheinlich nicht Reste oder Füsse von Pfeilern waren. Ob man nun, wie das mehrfach geschehn ist, aus den hier mitgetheilten Thatsachen, Gell folgend schliessen dürfe, die Forumcolonnade habe eine ältere Pfeilerstellung ersetzt, ist aus mehr als einem Grunde sehr zweifelhaft, um so mehr, da gar kein Grund vorliegt, das Gebäude der Eumachia und das Senaculum für älter zu halten, als den Rest der das Forum umgebenden Gebäude. Jedenfalls steht fest, dass der Umgang um das Forum kein ununterbrochener war, wofür freillich die Gründe anzugeben schwer fallen möchte. Ueber die in sich zusammenhangenden Theile des unteren Umgangs erstreckte sich, ob in der ganzen Ausdehnung können wir nicht sagen, ein oberes Stockwerk, wel-

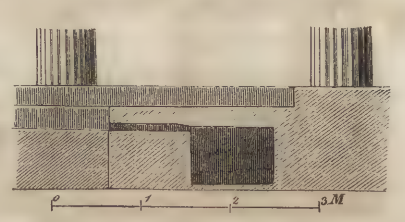


Fig. 29. Gosse am Forum.


Fig. 30. Treppe am Forum.

ches freilich ganz verschwunden, aber mit Sicherheit anzunehmen ist, und zwar, theils weil Vitruv ein solches oberes Geschoss für die Colonnade des Forum vorschreibt, theils und besonders weil an mehren Stellen Treppen erhalten sind, welche, wenngleich eng und steil, wie die obenstehende Abbildung zeigt, doch nur die Aufgänge zu der oberen Colonnade bilden können, indem sie aussen an öffentliche Gebäude, in dem in unserer Abbildung dargestellten Falle an eine der drei Curien (XIX im grossen Plane) angelehnt sind. Zweifelhaft kann es scheinen, ob wir uns den Säulenumgang in seinen zwei Geschossen so zu denken haben, wie ihn nach Mazois' Reconstruction mit jonischen Säulen über den erhaltenen dorischen die Abbildung Fig. 31. zeigt, unwahrscheinlich aber ist die elegante Reconstruction wegen der häufig vorkommenden Verbindung der genannten beiden Ordnungen in zweistöckigen Säulenstellungen nicht, wohl aber sehr geeignet, uns einen Begriff von der heiteren und anmuthigen Pracht dieser das Forum an zwei Seiten umgebenden Colonnade zu verschaffen.

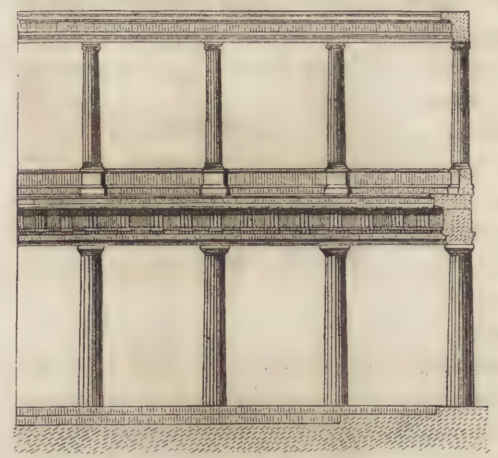


Fig. 31. Colonnade des Forum.

Um eine Uebersicht über die das Forum umgebenden öffentlichen Gebäude zu gewinnen, wenden wir unsere Blicke zunächst auf die nördliche Schmalseite.

Der Anblick der sich uns darbietet, ist der der nebenstehenden Abbildung (Fig. 32). Ganz links unter dem Säulenumgange sehn wir in der Mauer, welche zwischen dem Jupitertempel und dem Gebäude, welches gewöhnlich die Poekile heisst, und welches ich für die Lesche halte, den Platz abschliesst, eine kleine viereckige Thür, durch welche über fünf Stufen von der höher gelegenen Strasse ein der Colonnade entsprechender Nebeneingang des Forum ist, unmittelbar daneben finden wir einen auf den mittleren Theil des Forum selbst führenden grösseren und gewölbten Eingang durch dieselbe Mauer, durch welchen man ebenfalls auf Stufen und zwar zuerst ihrer 2 in deren oberer im Thor selbst liegender die Reste starker metallner Thorangeln erhalten sind, dann nach einer sanft geneigten Ebene über 2 andere von der Strasse herabsteigt. Vor diesem Eingange erhebt sich auf gleicher Linie mit der Säulenflucht des Jupitertempels noch ein gewölbtes Thor, welches, durch eine niedrige Mauer mit dem Basament des Jupitertempels verbunden, die Symmetrie der architektonischen Anlage dieser Seite des Forum auf seltsame Weise unterbricht, ohne dass der besondere Zweck

dieses inneren Thorwegs recht klar wäre. Dass durch die erwähnten beiden Thore nicht der Haupteingang auf das Forum sei, zeigt ihre verhältnissmässig geringe Höhe und Breite und beweisen die Stufen, welche das Passiren zu Wagen unmöglich machen. In der Mitte dieser Schmalseite, den ganzen Platz beherrschend und seine Hauptansicht bietend, erhebt sich das prächtige Basament des Jupitertempels mit seiner schönen breiten Freitreppe, der mächtigen Balustrade und den zur Aufnahme von Statuengruppen bestimmten Treppenwangen, den unteren Enden der schlanken korinthischen Säulen seiner Vorhalle und den unteren Theilen der Cellamauern. Rechts von ihm steht das s. g. Triumphthor, welches freilich jetzt nur noch in seinem Ziegelkern erhalten ist (s. Fig. 33); nichtsdestoweniger aber bezeichnet seine Breite und Höhe, sowie der Umstand, dass der Eingang hier im Niveau der Strasse liegt, oder, genauer gesprochen über 2 flache und breite Stufen, welche innerhalb des Bogens selbst eine geneigte Ebene umfassen, auf das Forum mündet, dasselbe deutlich genug als den Haupteingang. Seitwärts angebrachte Nischen, welche zur Auf-

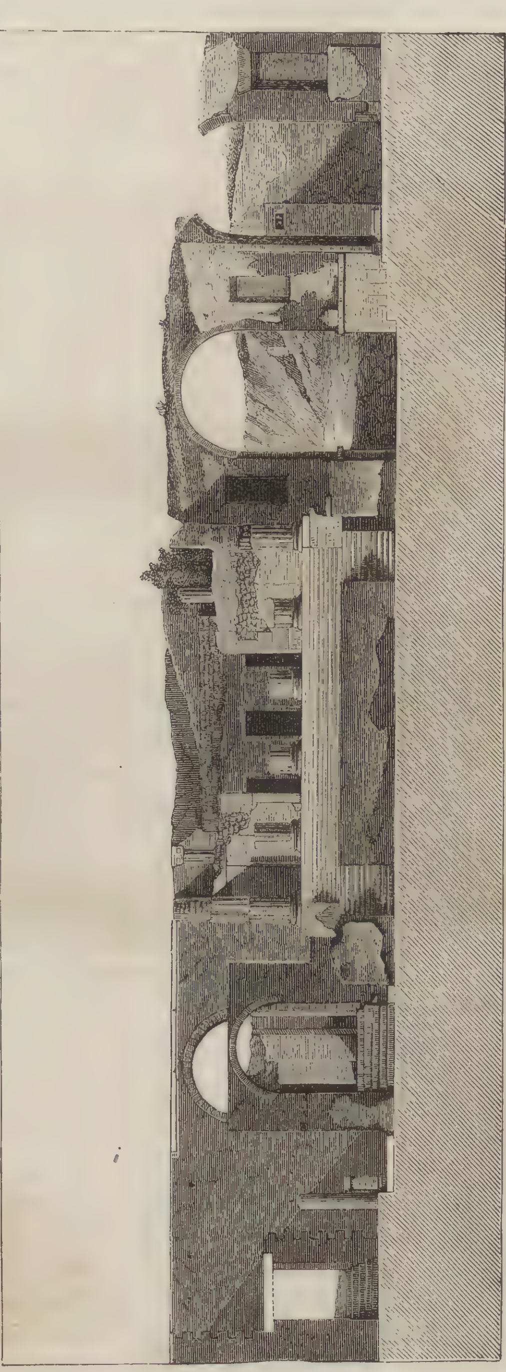


Fig. 32. Ansicht der nördlichen Seite des Forum.

nahme von Springbrunnen oder fliessendem Wasser hergerichtet und unterwärts als Bassins ausgetieft sind, ferner Reste von Marmorbekleidung, die besonders in der linken Nische der äusseren Seite erhalten sind und von Halbsäulen, welche nach innen vorsprangen, bieten die nöthigen Elemente zur Reconstruction, welche in der unten folgenden Ansicht gewiss mit Glück



Fig. 33. Aeussere Ansicht des s. g. Triumphbogens.

versucht ist, wobei bemerkt werden muss, dass die nach dieser inneren Seite weniger tiefen Nischen wohl unzweifelhaft zur Aufnahme von Statuen bestimmt gewesen sind, die unsere Zeichnung zeigt. Endlich sehn wir rechts innerhalb der Colonnade noch einen durch seine Höhe und die, jetzt fast ganz eingestürzte, Wölbung vor dem gegenüberliegenden ausgezeichneten Eingang für Fussgänger.

Von dem ursprünglichen Totaleindruck, welchen diese Seite des Forum gemacht haben muss, können wir uns aus der folgenden von Mazois reconstruirten Gesammtansicht (s. Fig. 34.) eine Vorstellung bilden.

Weniger ansehnlich erscheint in ihren Ruinen die anstossende Ostseite, obgleich sie wichtige Gebäude enthält und in ihrer ursprünglichen Gestalt einen sehr bedeutenden Anblick gewährt haben muss. Die Gebäude dieser

Seite, welche wir nachher einzeln besuchen werden, sind: das s. g. Pantheon mit den vorliegenden Wechslerbuden, *tabernae argentariae*, denen wir diesen Namen nicht allein deshalb geben, weil ihnen Vitruv einen Platz am Forum anweist, sondern mehr noch deshalb, weil eigentliche Verkaufsläden, denen sie ihrer Einrichtung nach ähneln, hier sehr unwahrscheinlich sind. Sodann das Sitzungsgebäude der Decurionen, welches man *Senaculum* genannt hat, ein Tempelchen, welches die Namen des Mercur und des Quirinus mit gleich grossem Unrechte trägt, und das Chalcidicum der Eumachia. Auf dieses folgt eine Strasse, welche durch eine, freilich nur flache, Stufe und vielleicht ein in dieser angebrachtes Gitter gesperrt werden konnte. Diese Strasse senkt sich vom Forum abwärts so, dass der hintere Ausgang aus dem Gebäude der Eumachia abwärts geführt werden musste; ein Stück ihres Trottoirs aber vor der s. g. öffent-

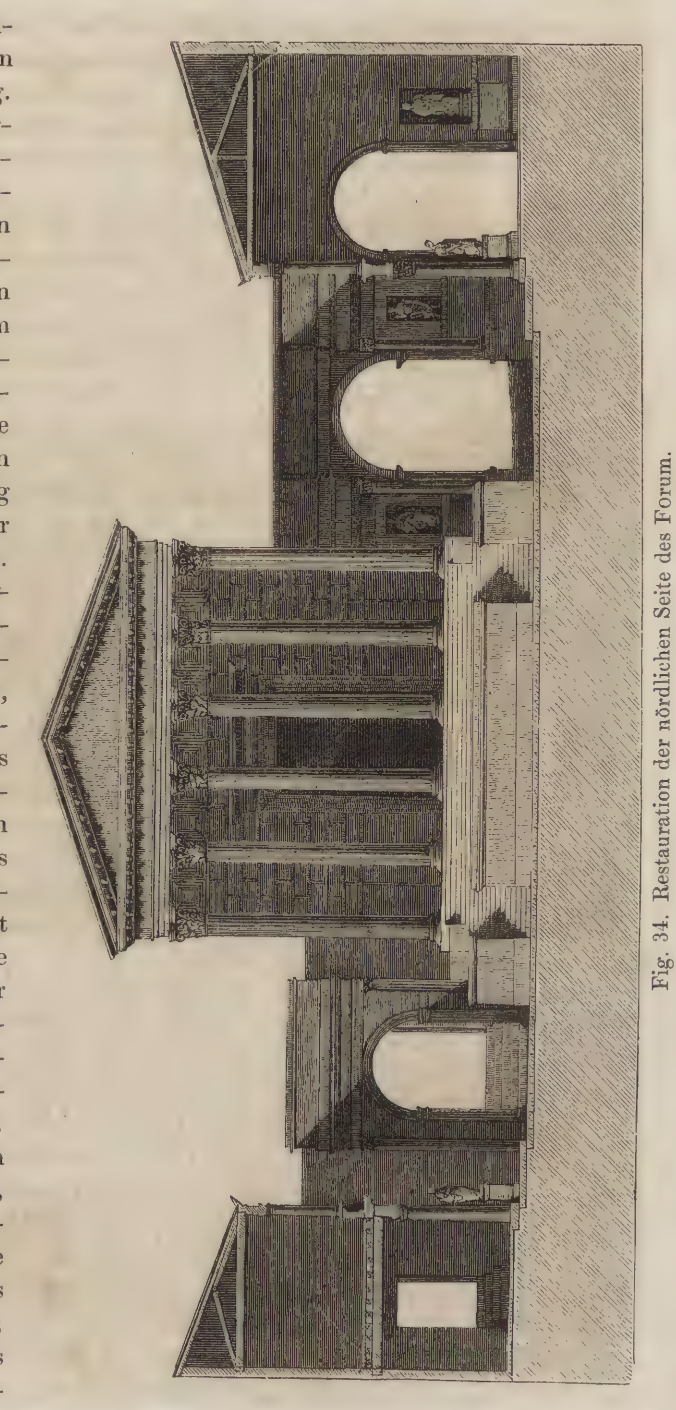


Fig. 34. Restauration der nördlichen Seite des Forum.

lichen Schule geht wagrecht fort und endet mit 3 auf das Niveau der Fahrstrasse hinabführenden Stufen. An seinem Rande hin sind bis an das Forum anfangs die Kantsteine und nach deren Aufhören eigene viereckige Steinblöcke auf 6 Schritt Distanz mit eingehauenen viereckigen Löchern versehn, in die offenbar Pfähle gesteckt wurden, auf denen ein Schattendach ruhte. Das Ganze bildete also eine *pergula*. Eine zweite zwischen dem s. g. Pantheon und dem Senaculum, sowie eine dritte zwischen dem s. g. Quirinustempel und dem Chalcidicum auf das Forum hinführende Strasse sind durch diese Gebäude durchaus verbaut und in Sackgassen verwandelt, ein Beweis, dass das Forum eine Anlage jüngeren Datums ist, als die anderen Theile der Stadt, und in seiner jetzigen, wie bereits bemerkt, ganz Vitruv's Vorschriften entsprechenden Gestalt, wahrscheinlich erst aus der Zeit der römischen Colonisation, wenn nicht aus derjenigen nach dem Erdbeben vom Jahr 63 stammt.

Jenseits der gesperrten Strasse macht ein Gebäude den Schluss dieser Seite, welches man einestheils nach der Anleitung zweier Inschriften, welche sich auf dem Album des gegenüberliegenden Chalcidicums befunden haben, andererseits nach der Analogie orientalischer Schulen für eine öffentliche Schule gehalten hat. Dasselbe bildet einen ziemlich geräumigen viereckigen Saal, der sich gegen die Strasse und gegen das Forum mit zwei grossen Thüren, gegen das letztere auch noch mit einem gleich breiten Fenster öffnet, einem Fenster weil zwischen den Pfeilern Mauerreste erkennbar sind. Der Saal enthält mehre Nischen, denen man verschiedene Schulzwecke ohne sonderliche Gewähr zugewiesen hat. Im Hintergrunde seiner gegen die Strasse Front machenden Wand ist in eigener Nische ein breites durch eine Treppe zugängliches Podium von 1,25 M. Höhe, ähnlich dem im Senaculum und den beiden in dem Chalcidicum, welches die Bestimmung zur Schule fast gewiss widerlegt. Auch hier kann nur an einen Bau für commercielle oder gerichtliche Zwecke gedacht werden.

Jenseits dieses Gebäudes mündet eine zweite vergitterte Strasse von Süden her auf den Säulenumgang, in deren Mitte sich ein öffentlicher Brunnen befindet. Von dieser Strasse bestieg man auf einer oben (Fig. 30.) abgebildeten Treppe die obere Gallerie der Forumcolonnade.

Auch die südliche Schmalseite des Forum bietet einen lange nicht so bedeutenden Anblick wie die nördliche. Vor dem Säulenumgange finden wir zunächst in der Mitte einen isolirt stehenden ziemlich engen und niedrigen Schwibbogen, der vermuthlich einmal eine Quadriga oder ein sonstiges grösseres Denkmal trug. Zu seinen Seiten erheben sich gewaltige Fussgestelle für Reiterstatuen, jetzt rohe Ziegelmassen, einst mit Marmorplatten zierlich bekleidet. Solche Fussgestelle für Reiterstatuen sind auch die beiden bedeutenden Ziegelbauten auf der Mitte des Forum, dem genannten Schwibbogen und der Façade des Jupitertempels gegenüber, während die kleineren Basen,

deren eine auf der östlichen Seite steht, und deren sich vier auf der südlichen und elf auf der westlichen Seite befinden, für gewöhnliche Ehrenstatuen verdienter Bürger bestimmt waren, von denen freilich nur noch die Inschriften zum Theil erhalten sind. Die Statuen selbst scheinen bei den antiken Nachgrabungen herausgehoben und entfernt worden zu sein.

Hinter der auf der südlichen Seite doppelten Säulenreihe des Umgangs sehn wir drei neben einander liegende Gebäude, welche, fast gleich, je einen grossen Saal mit einer geräumigen Nische im Hintergrunde bilden, und mit Wahrscheinlichkeit für drei Gerichtshöfe oder Curien erklärt werden. An der südwestlichen Ecke des Forum mündet eine dritte mit einem Gitter verschliessbare Strasse, an welcher einerseits die Basilika, andererseits die vom General Championnet ausgegrabenen und nach ihm benannten Häuser liegen. Das erste Hauptgebäude der westlichen Langseite ist die Basilika, das Hauptgerichtsgebäude Pompejis. Neben demselben mündet, jedoch ebenfalls und zwar zwischen Säulen vergittert, eine breite Hauptstrasse auf das Forum, auf welcher heutigen Tags der Reisende von der hier zunächst liegenden Eisenbahnstation aus die Stadt Pompeji betritt. Von dieser Strasse aus ist der Haupteingang in den mit einem grossen Säulenumgang prächtig geschmückten Tempel, den man ohne genügenden Grund der Venus beilegt, und welcher mit seiner Langseite den grössten Theil des Forum begränzt, von diesem aus jedoch nur durch eine Thür zu betreten war. Dicht neben dieser Thür findet sich in einer eigenen Nische eines der interessantesten Monumente Pompejis, der Aichungsblock nämlich oder das öffentliche Normalmass (s. Fig. 35). Dasselbe bildet einen schweren steinernen Tisch auf zwei durchgehenden und hinten verbundenen Füssen, dessen 2, 30 M. zu 0, 75 M. grosse Tuffplatte nach vorn die Inschrift:

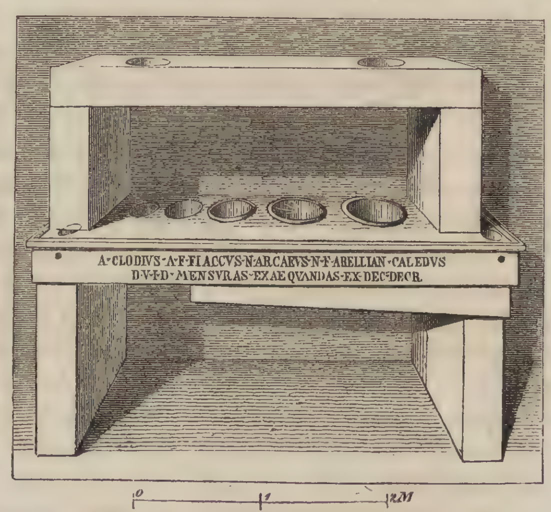


Fig. 35. Oeffentliche Normalmasse.

A. CLODIVS. A.F. FLACCUS. N. ARCAEVS.N.F.ARELLIAN. CALEDVS
D. V. I. D. MENSVRAS. EXAEQVANDAS. EX. DEC.DECR

trägt, welche aussagt, dass die Genannten, Clodius Flaccus und Arellianus Caledus, richterliche Zweimänner, nach Dekurionendecret die Aufsicht über

die Aichung der Masse führten, ein Amt, welches in Rom in den Amtskreis der Aedilen fiel.

In diese Platte sind in der Mitte in einer Reihe von links nach rechts an Grösse zunehmend fünf Normalmasse eingehauen, runde, etwas gebauchte Höhlungen, welche im Grunde ein durch einen Schieber verschliessbares

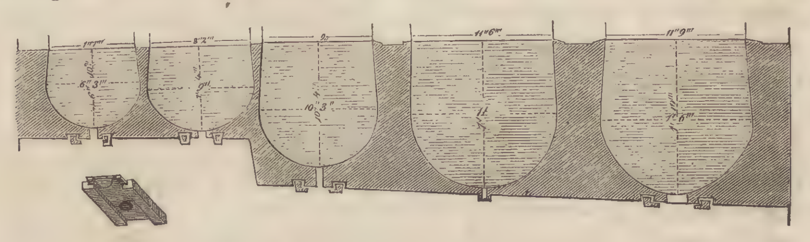


Fig. 36. Durchschnitt der Normalmasse.

Loch haben, wie dies der Durchschnitt (Fig. 36). nebst Ansicht des Schiebers deutlich machen wird.

Diese Löcher scheinen für Messung trockener Gegenstände bestimmt gewesen zu sein, nur das zweite von rechts her, welches ein kleineres, mit einem Pfropfen schliessbares Loch am Grunde hat, mag zur Vermessung von Flüssigkeiten gedient haben, für die ausserdem noch seitwärts ein paar kleinere Löcher eingehauen sind, aus denen die Flüssigkeiten durch einen Hahn nach vorn her abgezogen wurden. Ueber diesem unteren Haupttisch erhebt sich ein ähnlicher zweiter, der jedoch nur zwei eingehauene Höhlungen zeigt. Sichere Spuren auf der Fläche der unteren Platte lassen annehmen, dass die grossen Oeffnungen mit in Scharnieren drehbaren Metalldeckeln verschlossen wurden. Den einzelnen Massen, deren Normalgrösse durch die geschilderte Vorrichtung unwandelbar fixirt ist, waren auf der Fläche der Platte die Namen beigeschrieben, welche jedoch heute nicht mehr lesbar, vielmehr, wie man annimmt, bereits im Alterthum absichtlich zerstört sind. Das Originalmonument ist in das Nationalmuseum von Neapel geschafft und an Ort und Stelle durch eine rohe und unvollständige Nachbildung ersetzt worden.

Nach ein paar kleinen überwölbten Zimmern, deren Bestimmung nicht festzustellen ist, folgt dann ein grosses, freilich nur etwa 10 M. tiefes, aber fast volle 34 M. breites, mit eigener Pfeilerstellung auf die Arkaden geöffnetes Gebäude, welches einen langen, vorn offenen Saal bildet. Nachdem dasselbe in älterer Zeit den seiner Beschaffenheit nach ganz unpassenden Namen eines öffentlichen Getraidemagazins getragen hatte, hat man es neuerdings mit dem einer Gemäldegallerie (*stoa poekile*) belegt, für den ich nicht anstehe mit voller Bestimmtheit den einer Lesche zu substituiren, d. h. eines öffentlichen Versammlungsortes zu jeglicher Art von Unterhaltung und Gespräch. Die Lage konnte nicht besser gewählt sein, geöffnet nach Osten, also nur der

Morgensonne ausgesetzt, bot der luftige Raum hinter der Colonnade fast den ganzen Tag kühlen Schatten und zugleich die Aussicht auf das bewegte Leben des Forum, von dem er jedoch vermöge seiner Lage in einem Winkel wieder so weit abgetrennt war, wie dies für ruhige Unterhaltung wünschenswerth scheinen mochte. Dass die Wand dieser Lesche bemalt gewesen sein mag, will ich gewiss nicht in Abrede stellen, namentlich nicht in Pompeji, wo fast Alles bemalt war; bot sich ja doch der Raum wie von selbst dar. Dass aber die Aufnahme von Malereien »aus der Geschichte der Vorzeit« den Hauptzweck dieses Gebäudes gebildet habe, kann ich nicht wahrscheinlich finden. Neben der Lesche schliesst die Gebäude am Forum eine Baulichkeit, welche, obgleich man sonst in guter Gesellschaft von dergleichen nicht zu reden pflegt, hier dennoch, als in mehrfacher Hinsicht interessant, erwähnt werden muss. Es ist, um es ganz grade heraus zu sagen, ein öffentlicher Abtritt, dergleichen hier am Forum am wenigsten entbehrt werden konnte, und der für den Anstands- und Reinlichkeitssinn der alten Pompejaner ein rühmliches Zeugniss ablegt. Derselbe besteht aus zwei Abtheilungen, einem schmalen Vor- und dem geräumigen Hauptzimmer, deren Thüren nicht in einer Achse liegen, so dass die Vorbeigehenden in den Hauptraum nicht hineinsehen konnten. Dieser ist an drei Seiten mit einem nach hinten unter der Mauer durch ausmündenden Canal versehn, durch welchen Wasser floss, und über welchem die steinernen Träger des überdeckenden Holzwerkes erhalten sind. Einer ganz ähnlichen, wenn auch weniger grossen Einrichtung von einer praktischen Vortrefflichkeit, welche es bedauern lässt, dass man nicht näher auf diesen Gegenstand eingehen kann, begegnen wir in den neuen Thermen.

Hinter diesem Gebäude endlich, jedoch mit dem Ausgange auf die Strasse hinter dem Forum, liegt die Baulichkeit, in der man die Gefängnisse erkennt, welchen Vitruv gemäss eine Stelle am Forum gebührt. Die Auffindung einiger gewölbter Zimmer ohne Fenster und einiger Skelette in denselben hat diese Annahme wesentlich bestärkt, ohne sie freilich beweisen zu können; im Uebrigen ist dies Gebäude ohne alles Interesse und sehr schlecht erhalten.

Der zweite Hauptplatz der Stadt ist das nach seiner dreieckigen Gestalt so genannte *Forum triangulare* neben dem grossen Theater, welches er mit seiner westlichen Langseite begrenzt. Derselbe liegt am südwestlichen Rande des Stadthügels, dessen Niveau jedoch hier bereits bedeutend niedriger ist, als am *Forum civile*, sein Boden ist jetzt blosse Erde, der Platz aber mit der grössten Sorgfalt geebnet, den Abhang bekleidete nach Mazois eine starke und aus Quadern gebaute Mauer von 11 M. Höhe von der jetzt aber kaum noch eine Spur zu sehen ist, indem reichlich von Vegetation bekleideter Schutt den ganzen Abhang bis an die Chaussée hinunter bedeckt. An den anderen Seiten ist der Platz durch Mauern abgeschlossen, so dass er nur durch die in diesen Mauern gelassenen Thüren betreten werden kann.

Fragen wir zunächst nach der Bedeutung und Bestimmung dieses Platzes,

so haben wir zwei verschiedene Ansichten über dieselbe zu erwägen. Nach der einen hätten wir in ihm das älteste Forum des freien Pompeji zu erkennen, wofür sich freilich nur anführen lässt, dass, so wie der Platz das älteste Monument, den griechischen Tempel, umfasst, sich an ihn dasjenige Quartier der

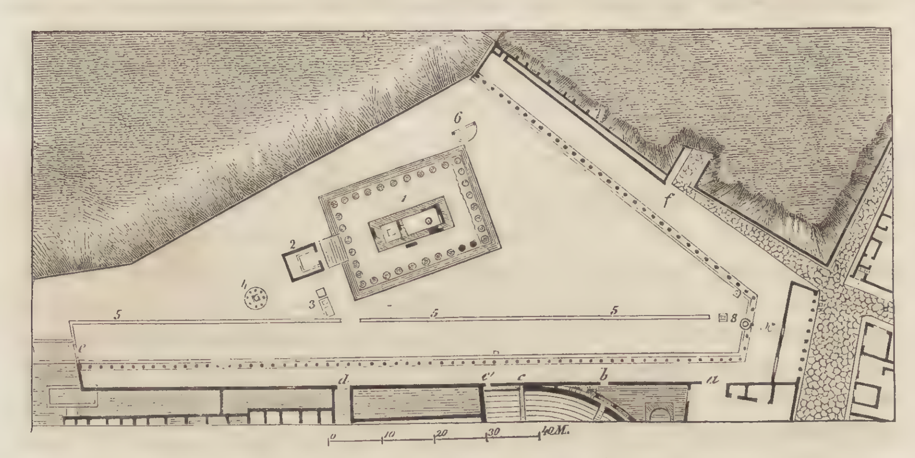


Fig. 37. Plan des *Forum triangulare.*

Stadt anlehnt, welches mit seiner weniger regelmässigen Anlage den Eindruck des ältesten Kernes macht Nach der anderen Ansicht wäre dieser Platz, wie die Akropolis von Athen, wesentlich nur die geheiligte Stätte des ältesten Tempels. Und ganz gewiss lässt sich auch auf diese Heiligkeit des Platzes die Verschliessbarkeit seiner Thore begründen. Nur gegen die Anwendung des Namens einer »Akropolis« auf diese Stätte muss ich mich auf alle Fälle erklären, denn die Lage ist nicht hoch, wie man gesagt hat, sondern, wie schon bemerkt, beträchtlich niedriger als die des *Forum civile* (vgl. S. 13. Fig. 2), und dass sich seitwärts an diesen Platz das grosse Theater anlehnt, wie das Dionysostheater an die Akropolis von Athen, kann Nichts entscheiden. Wenn übrigens im Folgenden der Name »*Forum triangulare*« beibehalten wird, so geschieht das ohne Praejudiz der Kürze wegen.

Der Haupteingang dieses Platzes ist an dem abgestumpften spitzen Winkel seiner beiden langen Schenkel. Vor diesem Haupteingang, der aus zwei verschliessbaren Thüren besteht, liegt eine Säulenhalle von acht jonischen Säulen, welche zu den besten Monumenten Pompejis gehört und von der wir in der folgenden Abbildung eine aus sicheren Elementen gemachte Restauration bringen.

Die durch Gitterthüren verschliessbaren Eingänge dieser Säulenhalle liegen seltsamer Weise sowohl zu den Säulen wie zu den Hauptdimensionen des Platzes unsymmetrisch. In Folge der Verschliessbarkeit des Eingangs hat man in den Säulenhallen des *Forum triangulare* jene *ambulatio* erkennen zu müssen

geglaubt, von der Cicero (pro Sulla 21. 61) sagt, dass über sie und die Suffragien die Pompejaner mit den Colonisten in Streit gerathen seien. Allein wahrscheinlich bedeutet »*ambulatio et suffragia*«, wie Garrucci (Bull. Nap. n. s. 1. p. 148 f.) annimmt, etwas ganz Anderes, nämlich die Discussion der städtischen Wahlangelegenheiten auf den Strassen und Plätzen der Stadt. Sollte es sich aber auch nach anderer Ansicht vielmehr um den Bau einer Ambulatio (einer Promenade) handeln, so ist immer unerweislich, dass unter dieser eben die gleich näher zu erwähnende Säulenhalle zu verstehen sei.

Tritt man durch die Thüren ein, so befindet man sich nämlich unter einem Säulengange, welcher sich an den beiden langen Schenkeln des Platzes hinzieht und aus 100 fast

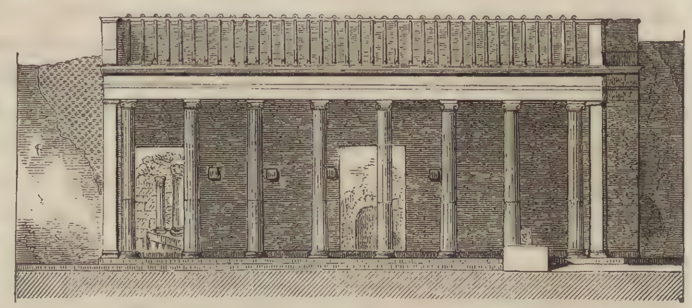


Fig. 38. Pröpylaeen des *Forum triangulare.*

insgesammt in mehr oder weniger hohen Stumpfen nachweisbaren dorischen Säulen (von denen nur eine ganz erhalten) mit leichtem Gebälk besteht. An der Seite des Theaters hat der Säulengang 117,80 M. Länge, an dem anderen Schenkel 65 M., so dass er, die kleine Seite des Einganges von 16,60 M. eingerechnet, bei 5 M. Breite fast genau 200 M. Gesammtlänge hatte. An der dritten Seite des Dreiecks nach dem Abhang zu ist diese Säulenhalle nicht durchgeführt, vielmehr ist hier die Aussicht ganz frei gelassen. Auf den längeren Schenkel der Säulenhalle öffnen sich mehre Eingänge. Der erste (*a*) führt in die sogenannte *Curia isiaca,* von deren zweifelhafter Bedeutung wir unten reden werden, der zweite und dritte (*b, c*) führen zu ebener Erde in die zweite Cavea des Theaters und zu den Treppensystemen der Platform und der *Summa cavea,* auf welche der kleine vierte Eingang (*c'*) direct über eine unmittelbar hinter der Thür beginnende Treppe leitet. Der fünfte (*d*) führt über eine breite wohlerhaltene Treppe hinter dem Bühnengebäude des Theaters in das s. g. *Forum nundinarium,* von dem als der Gladiatorencaserne wir später zu reden haben werden. Eine ähnliche, aber nur in geringen Spuren erhaltene, ja jetzt kaum noch in diesen erkennbare noch breitere Treppe (*e*) führt am Ende des Säulenumganges den Abhang des Stadthügels hinunter. Ein sechster Eingang mag an dem gegenüberliegenden Schenkel bei (*f*) gewesen sein; die höher gelegene gepflasterte Strasse macht hier allerdings den Winkel den der Plan zeigt, allein die Mauer scheint hier aufzuhören, so dass der Platz von hier aus zu Fusse betretbar sein mochte. Mehr mag ich nicht behaupten.

Die auf der Mitte des *Forum triangulare* gelegenen Denkmäler sind leicht zur Uebersicht zu bringen und es werden wenige Worte zu ihrer Erklärung genügen. Den Hauptplatz nimmt der griechische Tempel (1) ein, den wir mit den andern Tempeln besprechen werden, vor demselben steht eine niedrige Umfassungsmauer (2) von zweifelhafter Bestimmung, in der die Einen einen Verschluss für Opferthiere vor dem Opfer, Andere den Aufbewahrungsort für die Asche der Opfer erkennen wollen. Ich kann mich weder zu der einen noch zu der andern Ansicht bekennen, sondern glaube, dass wir die nach Art der Ustrinen (Verbrennungsstätten) bei Gräbern erbaute Umfassungsmauer des Brandaltars zu erkennen haben. Gegen die früheren Ansichten spricht schon die Lage des fraglichen Monuments grade vor der Mitte der Tempelfront, wo einzig und allein der Platz für den Altar ist, während man den Verschluss für die Opferthiere und den Aschenbehälter schwerlich hier und sicher zweckmässiger abseit angebracht haben würde. Und da der Platz, auf dem sich der Tempel findet, ein im Uebrigen ganz offener ist, so lässt sich eine Umhegung der Brandstätte als wohl motivirt denken. Zur Seite stehn drei Altäre (3). Hinter dieser Umfassungsmauer des Hauptaltars sind die Ruinen (4) entweder eines Brunnens puteal oder eines bidental, d. h. eines Gebäudes, welches über einer durch das Einschlagen des Blitzes geweihten Stelle errichtet zu werden pflegte. Unsere Abbildung (Fig. 39) zeigt die Ruinen in ihrem gegenwärtigen Zustande, in der Mitte die Brunnenmündung (puteal) in Form eines runden, auf einer viereckigen Stufe erhöhten Altars, umher acht dorische Säulen auf rundem Unterbau (bidental). Ob diese eine Kuppel oder nur einen jetzt in Trümmern umherliegenden Epistylbalken trugen, ist ungewiss, und ob man das Eine oder das Andere annehmen will, hangt davon ab, ob man das Puteal für einen wirklichen Brunnen hält oder nicht. Indessen spricht das Stück eines Simses (Geison) (Fig. 40.), welches nach hinten zur Aufnahme weiteren Gebälkes zugehauen ist, fast entscheidend für die Bedachung, welche dann füglich nur in einer Kuppel bestanden haben kann.



Fig. 39. Puteal oder Bidental.

Und da der runde Altar ein glatt ausgebohrtes, 1⅓ Meter weites Brunnenrohr umschliesst, ist die Bestimmung als Brunnen so gut wie gewiss, wenngleich das Wasser in demselben heutzutage versiegt ist.

An den zuletzt genannten Monumenten vorbei zieht sich parallel mit der Säulenhalle des längeren Schenkels über den ganzen Platz eine niedrige Mauer (5), welche von einem vergittert gewesenen Durchgange bei der Façade des Tempels durchbrochen ist. Dieselbe, jetzt nur in ihrem Kern erhalten, soll mit schwarzem Stucco überzogen gewesen sein, in welchen in ziemlich weiten Zwischenräumen weisse Marmorstücke incrustirt waren. Wahrscheinlich ist diese niedrige Mauer ursprünglich eine Schranke gewesen, welche den geweihten Boden des Platzes um den Tempel und seine Altäre von dem Profanterrain längs der Säulenhalle abgrenzte, ohne zugleich ihn abzuschliessen und die Aussicht zu rauben. Dass diese Mauer zugleich als eine Bank zum Sitzen gedient haben mag, soll nicht bestritten werden, nur ist sie schwerlich zu diesem Zwecke auf den freien Platz hingebaut, wo keinerlei Schutz gegen die Sonnengluth ist oder war, und wo zu der Zeit, als der Tempel noch aufrecht stand, nicht viel von der Aussicht auf die Gebirge und das Meer zu geniessen gewesen sein kann. Die damit zusammenhangende Ansicht, welche in den abgegrenzten Stücken zugleich eine Art von Stadium, eine Bahn für gymnastische Uebungen erkennt, denen man auf der Bank sitzend zugeschaut hätte, lässt sich auch nicht erweisen.



Fig. 40. Geison des Puteal.

Durchaus der von hier aus wahrhaft köstlichen Aussicht zu Liebe ist dagegen ein von zwei geflügelten Löwentatzen eingefasster halbrunder Sitz (*Schola*[6]) an der nordwestlichen Ecke des Tempels erbaut und zwar sammt der Sonnenuhr (*horologium*), welche auf seiner Lehne steht, nach der jetzt ausgehobenen und in das Museum geschafften Inschrift auf eben dieser Lehne (Mommsen, Inscr. 2227) von den richterlichen Zweimännern Sepunius Sandalianus und Herennius Epidanus auf eigene Kosten. Wir werden ähnlichen Sitzen in der Gräberstrasse begegnen, an diesem, welcher der bezauberndsten Aussicht auf Meer und Gebirge gegenüber sich öffnet, die nur jetzt leidiger Weise durch die Pappeln der Chaussée grossentheils verdeckt wird, ist die Sonnenuhr das Merkwürdigste, welche wir später genauer besprechen werden. Von einer Schranke, welche nach Anderen von diesem Sitze gegen die vordere Ecke des Tempelfundaments laufen soll, habe ich keine Spur aufzufinden vermocht.

An der Säulenhalle entlang finden wir mehre Cisternen zur Aufbewahrung des Regenwassers, während eine grössere Rinne in der Mauer des

kürzeren Schenkels (7) das überflüssige Wasser aufzunehmen und abfliessen zu lassen bestimmt war. Die Säule x dem Eingang gegenüber ist von einer Brunnenröhre durchbohrt, wie eine ähnliche den Brunnen an der Vorhalle dieses Platzes (Fig. 38.) speisete. Von diesen Brunnen wird weiter unten insbesondere zu reden sein. Endlich sehn wir an dem Ende der langen Schranke dem Eingange gegenüber in (8) die Basis einer Ehrenstatue, welche nach ihrer Inschrift (Mommsen a. a. O. No. 2228) dem Patron der Colonie M. Claudius Marcellus gewidmet war. —

Da ich das Bauwerk hinter dem Bühnengebäude, auf welches die Treppe (d) vom *Forum triangulare* hinabführt, nach der neuesten Arbeit über dasselbe vom P. Garrucci im Januarheft des Bulletino arch. Napolitano von 1853, gegen welche bisher keine stichhaltigen Argumente vorgetragen sind, nur für die Gladiatorenschule oder Gladiatorencaserne (*ludus gladiatorius*) halten kann, nicht aber für das *Forum nundinarium*, noch auch für das Soldatenquartier, wie es gewöhnlich heisst, so kann ich dasselbe erst unter den öffentlichen Gebäuden, nicht unter den öffentlichen Plätzen besprechen, so sehr auch beim ersten Blick auf den Plan für diesen weiten Hof mit der Säulenhalle umher der Name eines Platzes geeignet scheinen mag. Casernenhöfe aber wird Niemand zu den öffentlichen Plätzen der Stadt rechnen, seien sie so gross sie mögen.

Ueber den nördlich vom Amphitheater belegenen, *Forum boarium*, Ochsen- oder Viehmarkt benannten Platz ist so wenig Specielles bekannt, dass wir denselben nach dieser Erwähnung mit Stillschweigen übergehen können.

Wir wenden deshalb unsere Aufmerksamkeit den einzelnen öffentlichen Gebäuden Pompejis zu und beginnen mit den Tempeln, welche in mannigfachem Betracht ein überwiegendes Interesse in Anspruch nehmen.

Drittes Capitel.

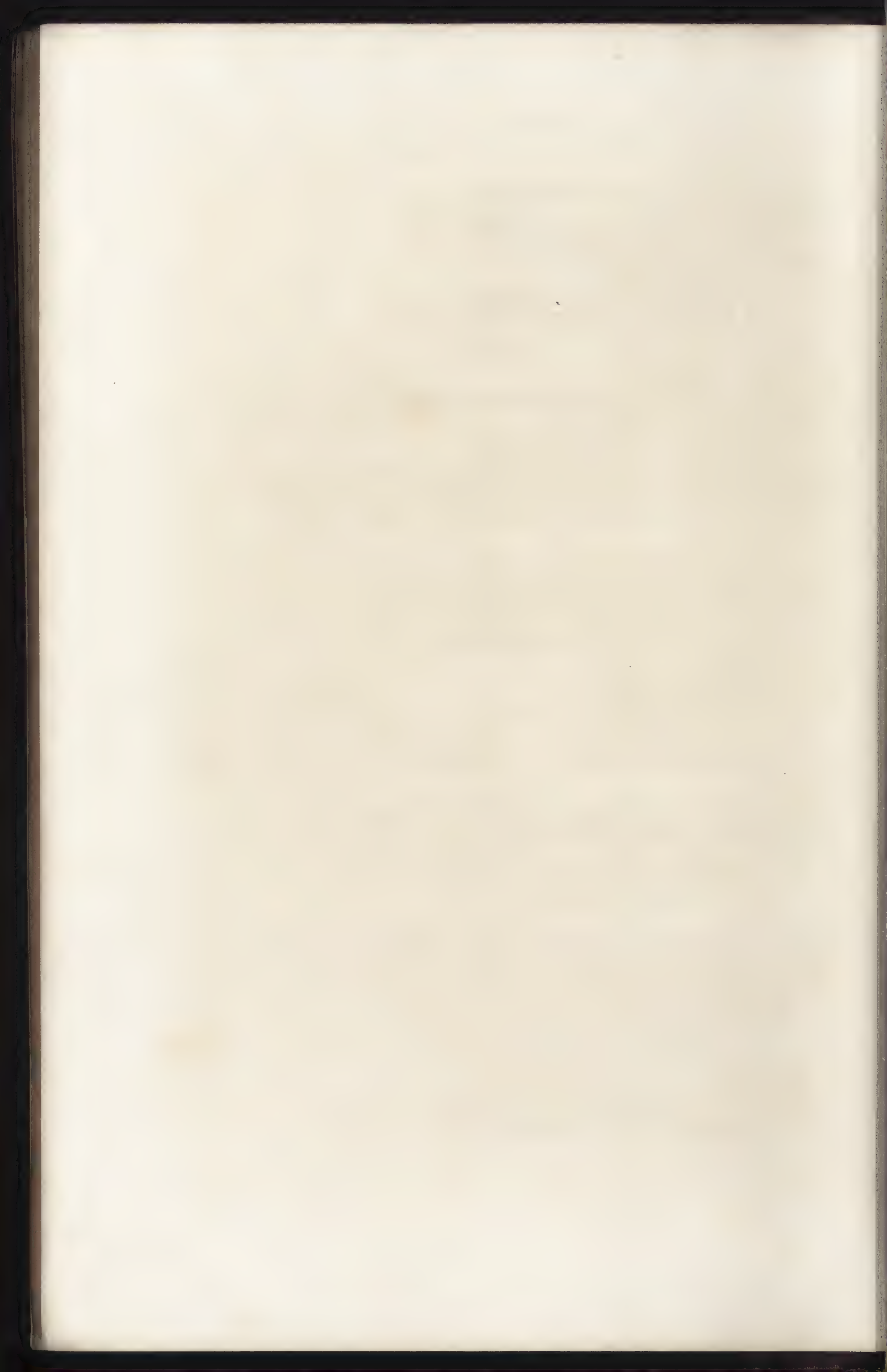
Die öffentlichen Gebäude.

Erster Abschnitt.

Die Tempel und Capellen.

Bevor wir uns zur Betrachtung der pompejanischen Tempel und Capellen wenden, müssen wir einige allgemeine Bemerkungen über Zweck und Bedeutung, Anlage, Raumvertheilung und bauliche Construction in den verschiedenen Erscheinungsformen der Tempel, sowie über den an sie ge-





knüpften Cultus voransenden, welche allein der Betrachtung der einzelnen Monumente Interesse und Leben verleihen werden. Und zwar müssen wir hier von der griechischen wie von der römischen Tempelanlage reden, nicht allein weil diese in mancher Hinsicht aus jener hervorgegangen ist, sondern auch weil wir neben der in allen Tempeln von Pompeji hervortretenden römischen Bauform in dem s. g. Tempel des Hercules, der neben den Theatern auf dem *Forum triangulare* steht, ein Beispiel des griechischen Tempelbaus haben.

Der Gedanke, welcher der christlichen Kirche von Anfang an zu Grunde liegt, ist, dass sie Bethaus, Versammlungsort der Gemeine sein soll. Es folgen aus diesem einfachen Grundsatz die wichtigsten Consequenzen; denn es begreift sich, dass beim Wachsen der Gemeine auch der innere Raum der Kirche, welche die Gemeine umfassen sollte, wachsen musste, so dass das Christenthum, als es zur anerkannten Geltung gelangte, zu seinen Cultzwecken diejenigen heidnischen Gebäude weihte, welche für die Aufnahme vieler Menschen bestimmt waren, nicht die Tempel, sondern die Markt- und Gerichtshallen, die Basiliken. Denn dass sich die ältesten Christen nicht etwa davor scheuten, heidnische Tempel zu Häusern des Einen Gottes umzustempeln, zeigen die nicht seltenen Fälle, wo dies wirklich geschehen ist und bei einer kleinen Gemeine und verhältnissmässiger Grösse des Tempels geschehen konnte. — Aus dem Raumbedürfniss der wachsenden Gemeine gehn auch die Erweiterungen der Kirchen durch Hinausrücken der Wände und die Vermehrung der inneren Schiffe und Pfeilerstellungen zum Tragen der Decke hervor, aus diesem Bedürfniss der grösstmöglichen Raumumspannung ergiebt sich die Einführung der Wölbung, kurz aus ihm erklärt sich fast die ganze Grundform der christlichen Kirche. Aus dem Grundcharakter derselben als Bethaus aber ergiebt sich andererseits, dass die Kirche wesentlich Innenbau ist, d. h. dass sie den architektonischen und den mit diesem verbundenen bildnerischen und malerischen Schmuck wesentlich nach innen wendet, während die Ausschmückung des Aeusseren verhältnissmässig spät nachfolgt und selbst in der höchsten Leistung christlicher Kirchenbaukunst dem gothischen Dome gegen den Schmuck des Innern zurücksteht.

In ähnlicher Weise beruht der antike Tempelbau auf einem Grundcharakter, aus dem alle Entwickelung folgt, welcher aber einen bestimmten Gegenstand zum christlichen Princip bildet. Denn der antike Tempel, ausgenommen den Weihetempel, in welchem die Mysterien gefeiert wurden, war nie Versammlungsort für die Gemeine, nie Bethaus für eine Menge Menschen, welche gemeinsamer Gottesdienst vereinigte, sondern der antike Tempel war in seiner Grundbestimmung entweder Umzirkung eines durch ein Wunder oder Zeichen geheiligten Ortes und dessen Abtrennung von der profanen Aussenwelt, oder das Haus des in seinem Bilde persönlich anwesend geglaubten Gottes. Daher im Griechischen im ersteren Falle der

allgemeine Name »Temenos« (das Abgegrenzte), im anderen »Naos« (das Haus), im Lateinischen im ersteren Falle *templum* (d. i. Temenos), im letzteren Falle *aedis*, Haus, gleich dem griechischen Naos.

Aus diesem Grundprincip folgt nun erstens, dass der eigentliche Tempel der Naos oder die Cella selbst in den grössten Gebäuden nie von einer solchen Bedeutung im Massstabe oder von einer solchen Anordnung der Räumlichkeiten ist, dass sie viele Menschen fassen sollte oder konnte; denn es giebt bei Griechen und Römern keinen Cultusact, welcher für die Theilnahme und gleichzeitige Anwesenheit einer grossen Menschenmenge im Tempel berechnet wäre; auch da wo an grossen Festtagen der Tempel offen stand und von vielen tausend Menschen besucht wurde, geschah doch der Besuch nur im Zu- und Abgang. Die grossen Festopfer und Festschmäuse, an denen das Volk gemeinsam Theil nimmt, werden nicht im Tempel, sondern vor demselben gehalten, wo die grossen Brandopferaltäre stehn, während in der Cella sich nur kleine Altäre für unblutige Opfer, Früchte, Kuchen und Räucherwerk befinden.

Aus demselben Grundprincip folgt zweitens, dass bei einer Erweiterung und Vergrösserung des Heiligthums es nicht sowohl auf ein weites Hinausrücken der Wände ankam, als vielmehr darauf, die zum äusseren Schmuck der Cella bestimmten Bautheile zu erweitern und zu vermannigfachen.

Und drittens ergiebt sich aus demselben Grundprincip, was schon in dem eben Gesagten mitenthalten ist, dass wie die christliche Kirche wesentlich Innenbau, so der antike Tempel wesentlich Aussenbau ist. Nicht etwa als sei das Innere der Cella ohne Schmuck gelassen, das ist nicht der Fall; aber der nach aussen gewendete Schmuck der Architektonik und der mit ihr verbundenen Schwesterkünste überwiegt den inneren Schmuck des Tempels in demselben Masse, wie umgekehrt bei der christlichen Kirche das Innere über das Aeussere an Schmuck und Pracht den Sieg davonträgt.

Die folgende Darstellung der Entwickelung des antiken Tempels von seiner kleinsten Form bis zu seiner grössten wird das hier im Allgemeinen Vorgetragene klarer machen.

Es ist hervorgehoben, dass die Entwickelung des antiken Tempels von der Cella ausging. Diese enthielt ursprünglich das Cultusbild, welches in der Regel im Hintergrunde stand, und vor demselben den Räucheraltar. Auf diesem ersten Stadium der Entwickelung war die Cella ein länglich viereckiger Raum in folgender Gestalt:

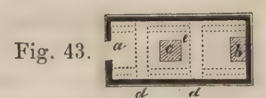
Fig. 42.



a. Cella, *b*. Cultusbild, *c*. Räucheraltar.

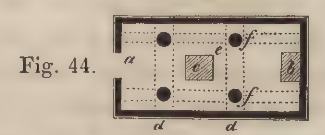
Durch die Aufnahme des geweihten Cultusbildes und des Altars wurde die

Cella ein geheiligter Raum, der nur von demjenigen betreten werden durfte, der sich einer symbolischen Reinigung durch Besprengung mit dem vor dem Eingang aufgestellten Weihwasser, fliessendem Quell- oder Salzwasser (*aqua viva*) unterzogen hatte. Um die Cella als geweihten Raum vom Profanen abzuschliessen, wurde sie in der Regel bedeckt und erhielt bei ganz kleiner Anlage das nöthige Licht nur durch die Thür. Wuchs das Heiligthum, so wurden Fenster, zunächst neben der Thür, sodann auch an den Langseiten zur Beleuchtung hinzugefügt. Sowie in der Regel der Cultus die Abschliessung des Heiligen vom Profanen gebot, so war bei einzelnen Gottheiten (z. B. Jupiter fulgurator, Terminus) ein Cultus unter freiem Himmel gefordert. Um nun aber das Tempelbild nicht allen Unbilden des Wetters auszusetzen, griff man hier zu dem Auskunftsmittel, einen Theil der Cella unbedeckt zu lassen oder in die Decke und das Dach eine Oeffnung zu legen. Es entstanden so die vielbesprochenen und bestrittenen Hypaethraltempel, welche keineswegs erst als letzte Stufe der Tempelvergrösserung auftreten, wie es aus Vitruv scheinen mag, sondern die vollständig ursprünglich sind, wie u. A. das uralte pelasgische Tempelchen auf dem Berge Ocha in Euböa (siehe Welker's kleine Schriften Band 3. S. 376 ff. und die Abbildung im 3. Bande der Monumenti ined. dell' Instit. di Corr. arch. tav. 37.) beweist. War die hypaethral geöffnete Cella nur klein, so konnte die Decke so eingerichtet werden, wie das s. g. toscanische Atrium des römischen Wohnhauses, indem zwei über die ganze Breite der Cella gelegte Balken vor der Oeffnung und hinter derselben die Decke trugen:

Fig. 43.


a. b. c. wie in Fig. 42. *d.* Deckenbalken. *e.* Hypaethralöffnung.

War aber die Cella grösser angelegt, so mussten innere Stützen der Decke, zunächst vier an den vier Ecken der Hypaethralöffnung angebracht werden:

Fig. 44.


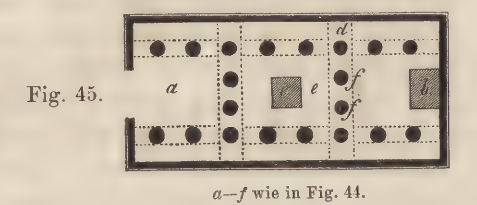
a—e wie in Fig. 43. *f.* Stützen der Deckenbalken.

zu denen leicht noch ein Paar sich gesellte, um die hinteren Balken der Decke zu tragen, und welche sich je mit dem Wachsen der Cella und der hypaethralen Oeffnung bis zu einer grösseren Zahl vermehrten.

Durch die Einrichtung der hypaethralen Oeffnung war nun zugleich für alle Zeit und für alle möglichen Erweiterungen des Tempels nach aussen Licht gewonnen und zwar das zur Beleuchtung der im Innern aufgestellten

Kunstwerke günstigste Oberlicht. Nun erst konnte man daran denken, äussere Säulenhallen um die Cella zu führen, welche ohne die hypaethrale Oeffnung

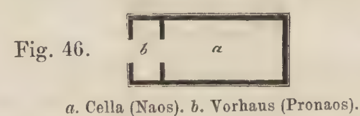
Fig. 45.



a—f wie in Fig. 44.

das Licht zu sehr abgeschnitten haben würden. Doch begann man nicht mit diesen. Die erste Veranlassung, eine Tempelcella zu erweitern, war gegeben, wenn neben dem eigentlichen Cultusbilde, welchem der Tempel gehörte, mehre andere geweihte Bilder von solchen Gottheiten in der Cella aufgestellt wurden, welche mit der Hauptgottheit in mythischem oder Cultuszusammenhang standen. Diese erhielten ihren Platz an den Langwänden Da aber der Platz, wo ein Cultusbild stand, heilig und unbetretbar und deshalb von Gittern oder Schranken umgeben war, so musste für die Bewegung der Menschen Raum geschafft werden, was nur durch Erweiterung der Umfassungsmauern möglich war. Und da ferner der Tempel ausser solchen Weihebildern noch eine grössere oder geringere Zahl von Tempelgeräth und von Weihgeschenken besass, so war auch für diese, welche man nicht füglich in der Cella aufstellen konnte, ein passender Raum zu schaffen, der zugleich als ein Heiliges vor dem Allerheiligsten der Cella erschien. Dies ist die Veranlassung zum ersten organischen Anbau der Cella, dem Vorhause oder Pronaos

Fig. 46.



a. Cella (Naos). *b.* Vorhaus (Pronaos).

welcher zunächst durch eine Verlängerung der Langmauern der Cella und durch eine Wiederholung des Eingangs gewonnen wurde. Um aber den Anblick des Cellaeingangs nicht zu maskiren und um dem Pronaos den Charakter einer heiteren und offenen Vorhalle zu geben, liess man die vordere schliessende Mauer weg und ersetzte sie durch zwei Säulen, welche man zwischen die als Stirnpfeiler (Anten, *antae*) behandelten Enden der vorspringenden Langmauer setzte:

Fig. 47.

a. b. wie Fig. 46. *c.* Säulen, *d.* Anten.

Dies ist die einfachste Form des erweiterten Tempels, *aedis in antis* genannt. Die Zwischenräume zwischen den Anten und Säulen wurden durch Gitter-

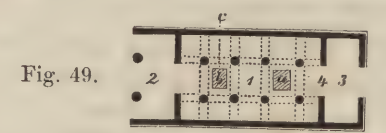
thüren verschlossen. Wuchs nun die Zahl der Tempelschätze, namentlich solcher, welche leicht weggenommen werden konnten, so musste für einen festeren Raum zu ihrer Aufbewahrung gesorgt werden. Man schuf diesen, indem man die Vorhalle hinten am Tempel wiederholte, d. h. indem man den sogenannten Opisthodom anbaute,

Fig. 48. c b d a e

$a-d$ wie Fig. 47, e. Hinterhaus (Opisthodom).

welcher zunächst mit Wänden umgeben wurde und eine fest verschliessbare und zu versiegelnde Thür bekam. Aus diesem Opisthodom führte nun der Regel nach eine eigene Thür in die Cella; wurde diese angebracht, so musste

Fig. 49.

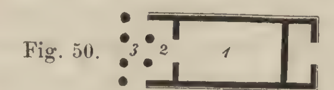


1. Cella, 2. Pronaos, 3. Opisthodom, 4. Thür in die Cella, a. Tempelbild, b. Altar, c. Hypaethralöffnung.

das Tempelbild von der Stellung an der Hinterwand vorrücken, woraus sich ergiebt, dass auch die hypaethrale Oeffnung weiter vorgeschoben wurde, so dass diese und der Altar unter ihr keineswegs immer in der Mitte der Cella war.

Durch diese erste organische Erweiterung der Tempelräume waren alle weiteren gegeben oder angezeigt. Bei wiederum wachsender Zahl der Weihebilder und Weihgeschenke wurde zunächst die Vorhalle nochmals erweitert, indem ihr eine ganz freie Säulenhalle vorgelegt wurde.

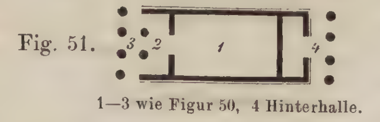
Fig. 50.



1. Cella, 2. Pronaos, 3. Vorhalle (Prostyl).

Der auf diese Weise erweiterte und zugleich an seinem Eingang reicher geschmückte Tempel hiess Prostylos (mit einer Säulenvorhalle); die nächste Erweiterung war, dass man diese Säulenhalle vor dem Hinterhause wiederholte,

Fig. 51.



1—3 wie Figur 50, 4 Hinterhalle.

wodurch der Tempel Amphiprostylos (mit doppelter Vorhalle) wurde. Die griechische Tempelbaukunst liess es bei dieser Erweiterung der Vorhalle bewenden, die römische dagegen vergrösserte die Vorhalle nach dem Mass der

Cella, wovon der Grund unten angegeben werden soll, und stellte demnach Gebäude in der folgenden Form hin:

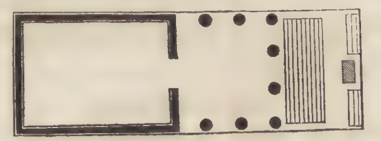


Fig. 52. Römischer Tempel.

wie sie die meisten unserer pompejanischen Tempel zeigen.

Der einmal gefasste fruchtbare Gedanke der vorzulegenden Säulenhalle wurde nun bei wiederum wachsendem Erweiterungsbedürfniss in der Steigerung ausgedrückt, dass die Säulenvorhallen in einen Säulenumgang um den ganzen Tempel verwandelt wurden.

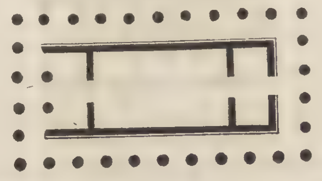


Fig. 53. Peripteros.

Der Tempel wurde peripteros (mit Säulenumgang), und zwar ergab die oblonge Gestalt der Cella, dass die Säulenzahl an den Seiten, die Ecksäulen zweimal gezählt, doppelt so gross war, wie diejenige der Frontseite, was aber dahin modificirt erscheint, dass sie der Regel nach in ungrader Zahl errichtet wurden, also, abgesehn von manchen bedeutenderen Schwankungen, meistens entweder eine Säule mehr oder eine Säule weniger zählten als die doppelte Zahl der Säulen in der Vorhalle. Der so gewonnene Säulenumgang diente nun keineswegs, wie man nach Vitruv annehmen könnte, zum bedeckten Gang für Menschen, unter den man sich bei plötzlichem Regen flüchten konnte; einen so äusserlichen Zweck verband man nicht mit der Anlage des Heiligthums; sondern dieser Gang diente zu demselben Zweck, zu dem die Vorhalle, aus der er hervorgegangen ist, gedient hatte, zur Aufstellung von Statuen und von anderen Weihgeschenken. Die Intercolumnien (der Raum zwischen den Säulen) wurden demnach vergittert und auch die Säulen mit der Langwand der Cella durch leichte und niedrige Mauern verbunden, wie folgt,

Fig. 54. 

so dass eine ganze Reihe von Capellen um den Haupttempel entstand. Aehnliches ging im Innern vor, wenn, was bei allen grösseren Tempeln unausweichliche Regel ist, die Decke durchbrochen und eine innere Säulenstellung angebracht war. Die Intercolumnien wurden auch hier zur Aufstellung von

geweihten Bildern und anderen geweihten Gegenständen benutzt und demgemäss abgegittert und durch Schranken getrennt:

Fig. 55.

a. Schranken zwischen der Langwand und den Säulen, *b.* Vergitterung der Intercolumnien, *c.* Weihebilder.

Ueber diesen inneren Capellen wurde bei grösseren Tempeln, welche viele Weihgeschenke zur Schau zu stellen hatten, eine Gallerie angebracht, zu der eine Treppe, gewöhnlich an der Eingangs-, aber auch an der Hinterwand, emporführte. Diese Gallerie stützte sich auf die inneren Säulen und zum Tragen der Decke wurde über diesen unteren Säulen auf einem leichten Zwischengebälk eine Reihe leichterer und kleinerer Säulen erhoben.

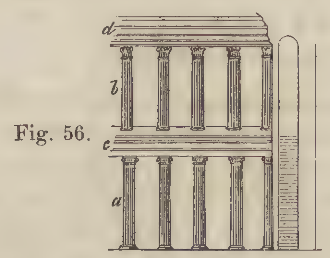


Fig. 56.

a. Capellen und untere Säulenstellung, *b.* Gallerie und obere Säulenstellung, *c.* Zwischengebälk, *d.* Deckbalken.

Wenden wir uns nun wieder dem Aeussern zu, so bemerken wir zunächst als eine Nebenart der peripteren Tempel die s. g. pseudoperipteren (mit scheinbarem Säulenumgang), welche anstatt eines wirklichen Säulenumgangs Halbsäulen um die Cellawand hatten. Der kleine s. g. Tempel der *Fortuna virilis* in Rom und der grosse Jupitertempel in Girgenti, der letztere mit sieben Halbsäulen in der Fronte und vierzehn an der Langseite und demgemäss mit zwei Eingangsthüren anstatt einer in der Mitte, welche die mittelste Halbsäule decken würde, sind für diese Art Beispiele.

Sollte aber der Tempel noch mehr erweitert werden, so wurde der Säulenumgang verdoppelt.

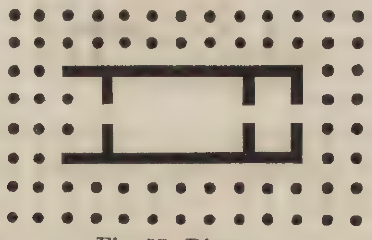


Fig. 57. Dipteros.

Der Tempel war auf diese Weise dipteros (mit zwei Säulenflügeln oder Umgängen) geworden, und dies war die grösste Erweiterung, welche man dem

Tempel gab. Der Umstand aber, dass die innere Säulenstellung viel Platz wegnahm, führte dazu, sie zu unterdrücken oder vielmehr, sie in eine Reihe von Halbsäulen an der Wand, wie beim pseudoperipteros, zu verwandeln, wodurch fast derselbe Anblick erreicht wurde, wie der, welchen zwei Säulenreihen gewährten und wobei zugleich viel Raum gewonnen wurde.

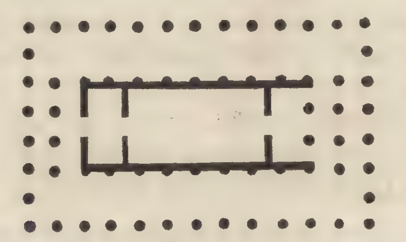


Fig. 58. Pseudodipteros.

Dieser Tempel hiess pseudodipteros (scheinbar dipteros). — Es muss hier noch bemerkt werden, dass nach der Zahl der Säulen (Styloi) der Fronte, nach welcher die Zahl der Säulen an den Langseiten bestimmt war, der Tempel seinen schulmässigen Namen erhielt als tetrastylos (viersäulig), hexastylos, oktastylos, dekastylos (sechs-, acht-, zehnsäulig). Aus dem oben Gesagten geht hervor, dass der tetrastyle Tempel prostylos und amphiprostylos, der sechssäulige peripteros und der atchsäulige dipteros oder pseudodipteros sein muss. Jedoch können auch achtsäulige Peripteraltempel vorkommen, z. B. der Parthenon in Athen, wenn nämlich entweder zwischen die Anten vier anstatt zwei Säulen gestellt wurden oder wenn man nach vorn ein Prostyl und vor dieses erst den Säulenumgang legte, was bei grossen Tempeln wegen der geringen Spannweite bei graden Marmorbalken geschehen musste, also:

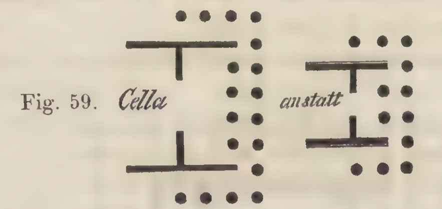


Fig. 59.

Indem hier erst die sechsten Säulen vor den Anten stehn, greifen erst die achten zum Beginne des Umgangs über. Sollte bei diesem Verhältnisse des Pronaos ein Tempel dipteros oder pseudodipteros werden, so musste man ihn dekastyl, mit zehn anstatt acht Säulen in der Fronte bilden.

Eine andere Schulbestimmung Vitruv's bezieht sich auf die Weite der Intercolumnien; war das Intercolumnium $1\frac{1}{2}$ Säulendurchmesser weit, so nannte man dies pyknostylos u. s. w., wie folgende Uebersicht zeigt:

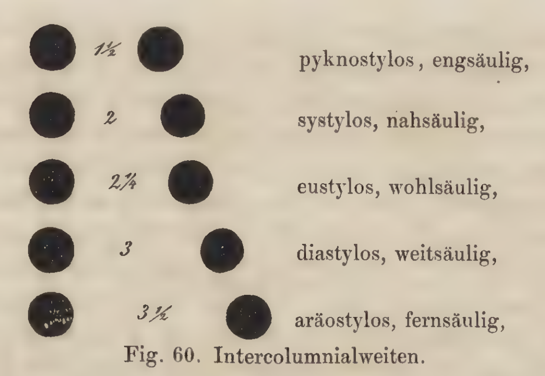


Fig. 60. Intercolumnialweiten.

so dass offenbar der Intercolumnialweite von 2¼ in dem Namen eustylos der Preis zuerkannt wird, wobei nur zu bemerken ist, dass die Intercolumnialweiten mit den Stilen wechseln, so dass man für die korinthische Ordnung mit ihren leichten und hohen Stützen und ihrem leichten Gebälk nahsäulig genannt haben müsste was für die schwere dorische Ordnung weitsäulig war. Dass diese ganze Bezeichnung sehr oberflächlich ist, leuchtet ein, kaum für den dorischen Stil allein hat sie Geltung, für die drei Ordnungen im Ganzen ist sie werthlos.

Wir haben bisher von der Grundform griechischer Tempel gesprochen und müssen uns jetzt zur Betrachtung der abweichenden Anlagen römischer Tempel wenden. Das ganze Areal, welches ein römischer Tempel einnehmen sollte, war wie das des griechischen, ein oblonges Viereck, aber dieses wurde anders eingetheilt und anders orientirt (vgl. Fig. 52).

Der griechische Tempel lag mit seiner Längenachse von West nach Ost, wo man den Sitz der Götter annahm, das Tempelbild stand im Westen mit dem Gesicht nach Osten und im Osten war der Eingang des Tempels. Vor diesem Eingange stand der Opferaltar, man erblickte das Tempelbild während des Opfers durch die geöffnete grosse Tempelthür und wandte sich nach dem Opfer zum Gebet nach Osten herum, dem Sitz der Götter zu. Bei den Römern gab es zwei Weisen der Orientirung der Tempel, die tuskische und die griechische. Die Tempel, welche nach der ersteren Art, nach echt italischer Auguraldisciplin orientirt waren, hatten die Richtung von Nord nach Süd. Denn nach der tuskischen Anschauung war das *templum* ein Abbild des himmlischen Sitzes der Götter, welchen man im Norden annahm, und deshalb musste der Tempel so orientirt werden, dass der Standort des Götterbildes im Hintergrunde der Cella gleichfalls im Norden war. Hatte man den Ort des Heiligthums bestimmt, so begann der Bau damit, dass der Augur (der den Vogelflug beobachtende Priester) mit seinem Lituus (Krummstab) am Himmel ein viereckiges Stück bezeichnete und dies auf der Erde abzeichnete. Dies ist die Area des Tempels, welche sogleich mit Pfählen abgesteckt und mit Leinwand verhängt wurde. Der Augur stand in der

Mitte dieses Raumes und theilte ihn nach dem Auguralkreuz, d. h. nach den beiden Linien, welche Nord und Süd, Ost und West verbinden, zunächst der Quere nach in zwei gleiche Hälften, von welchen die südliche dem Vorhause, die nördliche der Cella bestimmt ward. Der Schneidepunkt der beiden Linien, da wo der Augur stand, ward zur Thür bestimmt, unter deren Schwelle der Grundstein gelegt wurde. Dies alles wurde bei brennenden Lampen vollzogen und erst nachdem diese Orientirung vollendet war, weihte der Pontifex maximus die Area des Tempels, welche von diesem Augenblick an so unverrückbar feststand, dass bei einer Zerstörung des Tempels der Neubau nur auf dem alten Fundament ohne jede Veränderung oder Erweiterung erhoben werden durfte. So orientirte und eingeweihte Tempel hiessen eigentlich *templa*, die nach griechischer Sitte orientirten, und die runden, welche der tuskischen Ordnung widersprachen, nannte man *aedes*, was, wie gesagt, eine Uebersetzung des griechischen *Naos*, Haus des Gottes, ist.

So viel vom eigentlichen Tempelgebäude nach seinem Zweck und seiner Anlage. Ein Wort muss noch über die Umgebung des Tempels gesagt werden. Da der Tempel in seiner Gesammtheit ein Heiliges, also eigentlich Unbetretbares ist, dem nur derjenige nahen durfte, der ohne Sünde und Makel war, und sich durch ein Bad physisch, durch die Besprengung mit Weihwasser symbolisch gereinigt hatte, da ferner der ebenfalls geweihte und deshalb unbetretbare Altar vor dem Tempel stand, so musste man streben, die ganze heilige Anlage durch irgend ein Mittel gegen die Aussenwelt abzuschliessen. In der Regel geschah dies durch eine Umzäunung oder Ummauerung eines grösseren Stückes Landes um den Tempel; dies nannte man den Peribolos (die Umfassung) des Tempels, und dieses zum Theil (wie z. B. in Olympia) sehr beträchtliche Stück Land, welches selbst von einer solchen Ausdehnung sein konnte, dass es mehre Nebenheiligthümer und Cultusgebäude mit umfasste, war profanem Gebrauche entzogen und diente höchstens um ausser den heiligen Bauwerken die Priesterwohnungen aufzunehmen. Wir finden diesen heiligen Peribolos bei mehren unserer pompejanischen Tempel, als hohe Mauer z. B. beim Tempel der Venus und dem der Isis, als niedre Schranke, wie wir bereits angedeutet haben, bei dem griechischen Tempel auf dem *Forum triangulare*. Um ferner das Tempelgebäude von der profanen Welt und dem gemeinen Erdboden abzutrennen, wurde es auf einen eigenen Unterbau gestellt, der es gleichsam vom Boden emportrug. Dieser Unterbau erscheint bei griechischen Tempeln als eine rings umlaufende Stufenreihe, die übrigens nicht zu betreten war, was schon die Grösse der oft 3 — 4′ hohen Stufen zeigt, so dass vorn eigene Treppen angelegt wurden, wie bei dem genannten griechischen Tempel in Pompeji, während alle übrigen pompejanischen Tempel der besonderen römischen Anlage gemäss auf einem stattlichen, nur durch Vordertreppen zugänglichen Podium oder Fundament schön und feierlich erhoben stehn.

Nach diesen allgemeinen einleitenden Betrachtungen wenden wir uns unserem Hauptgegenstande, den Tempeln und Capellen von Pompeji zu. Wir beginnen billig mit dem ältesten dieser Gebäude, dem einzigen von rein griechischer Anlage.

1. Der Tempel auf dem Forum triangulare.

Von diesem Tempel ist Nichts erhalten als der Unterbau, der im Profil als fünf grosse Stufen behandelt ist, zwei Säulenstümpfe, die Spuren anderer Säulen, die Ansätze der Cellamauer, die runde Basis für das Tempelbild und vier Capitelle. Diese dürftigen Reste zeigt unsere Ansicht zum grössten Theile. Der Boden zwischen der Säulenstellung und der Cella ist etwas erhöht und scheint mit Ziegelmosaik, wie viele Trottoirs belegt gewesen zu sein.



Fig. 61. Ruinen des griechischen Tempels.

Offenbar ist dieser solide steinerne Tempel nicht durch die Verschüttung in diesen Zustand versetzt, er muss entweder schon vor derselben eine Ruine gewesen sein und im Erdbeben vom Jahre 63 n. Chr. am meisten gelitten haben, oder er ist im Laufe der Jahrhunderte nach der Verschüttung nach und nach von den Bauern, welche hier ihre Pflanzungen machen wollten, zerstört. Dies letztere ist die Annahme der Fundberichte vom Jahre 1767, welche auch hervorheben, dass auf diesem Punkte nur sehr wenig Erde die antiken Monumente bedeckt habe. Nur daraus und indem man annimmt, dass die zu Tage stehenden Werkstücke nach und nach entfernt worden sind, erklärt es sich, dass man nicht mehre seiner Materialien umher gefunden hat. Uebrigens sind Spuren vorhanden, dass man die Cella neu erbaut hatte, so dass wir annehmen dürfen, der Tempel wäre ganz wieder hergestellt worden, wenn nicht die grosse Katastrophe aller Bauthätigkeit für immer ein Ende gemacht hätte.

So geringfügig nun auch die Reste dieses Bauwerks erscheinen, so genügen sie doch, um über seine Anlage und Construction sowie über seinen Stil wenigstens einigermassen bündig zu urteilen, sowie den Plan festzustellen, den unsere Figur 37 innerhalb der ganzen Umgebung des *Forum triangulare* darstellt. Denn indem wir das Fundament des Tempels mit seinen fünf Stufen haben, auf ihm die Spuren der Säulenstellung und der

Cella, ferner die beiden Säulenstümpfe und die Capitelle, können wir schliessen, dass der Tempel ein oktastyler Pseudodipteros dorischer Ordnung war.

Er ist nach griechischer Sitte wenn auch nicht ganz genau von Ost nach West orientirt, bedeckt in seiner Gesammtheit einen Flächenraum von 20 × 31M., die Cella ist 7 × 15M. gross. Die Entfernung der Säulen von der Cellawand um ganze 3 vordere Intercolumnialweiten und die Zahl seiner acht Frontsäulen, die freilich jetzt nur aus der Intercolumnialweite der beiden erhaltenen Stumpfe (146 Cm.) zu berechnen ist, bezeichnet ihn als pseudodipteros, obwohl die Spur der inneren Halbsäulenreihe fehlt. Sehr bemerkenswerth ist die starke Abweichung von der gewöhnlichen Regel im Verhältniss der Säulenzahl seiner Langseite von der der Fronte, denn anstatt der doppelten Zahl + oder — 1, also anstatt 15 oder 17, hat unser Tempel nur 11 Säulen an der Langseite. Die Veranlassung zu dieser Abweichung können wir nicht ermessen, interessant aber ist es zu bemerken, dass der Baumeister das richtige Verhältniss der Länge zur Breite des Tempels (ungefähr 2 . 1) dadurch herzustellen gesucht hat, dass er die Säulen an den Langseiten weitläufiger stellte als in den Fronten. Das Intercolumnium vorn beträgt nur einen Säulendurchmesser (an den Ecken nur $^3/_4$, wie in vielen griechischen Tempeln die letzten Intercolumnien enger waren), das Intercolumnium an den Seiten aber $1^1/_4$, so dass im Ganzen bei 10 Intercolumnien $^{10}/_4 = 2^1/_2$ Intercolumnien an Ausdehnung gewonnen sind, welche der Länge des Gebäudes im Verhältniss zu seiner Breite zu Gute kommen. Die Gesammtcella ist durch eine Quermauer in zwei ungleiche Hälften (6 zu 9 M.) getheilt, also in einen Pronaos, in welchem der Altar und eine eigentliche Cella, in welcher das Tempelbild stand. Grade auf der Scheidung findet sich nach rechts ein vorspringender Ausbau von 1,02 M. × 2,42 M., dessen innere Fluchtlinie vor der äusseren der Cellamauer freilich nur 30 Cm. vorspringt, welcher aber sehr bestimmt markirt und an seinen Enden gegen aussen durch grosse Quadern begrenzt ist, die bis zu 81 Cm. Höhe erhalten, fast gewiss noch obere Lagen trugen. Dieser Ausbau ist wegen seiner Stellung auf der Scheide von Pronaos und Cella und weil er sich links nicht wiederholt doppelt merkwürdig, für mich aber in seiner Bestimmung ein Räthsel, welches zu lösen ich bereitwillig Anderen überlasse.

Die messbaren Verhältnisse der Säulen (unten 3′ 10″, oben 3′), die kühne Profillinie des Capitells (Echinos) und die Schwere seines Plinthos (4′ 11″ breit) in Verbindung mit der engen Stellung der Säulen lassen uns nicht zweifeln dass wir es mit einem beträchtlich alten Monumente zu thun haben, das in seiner Gesammtheit etwa den Stil des grossen Tempels von Paestum zeigen würde. Das Podium ist aus einem Stein voll von versteinerten Pflanzenresten, das Material der Säulen ist vulcanischer Piperin, die Capitelle sind aus grobem Kalktuff gehauen. Das Ganze war mit feinem und hartem Stucco leicht überzogen, jedoch nicht so bekleidet, dass der Stucco irgendwo zum

Träger auch nur des geringsten Gliedes benutzt wäre, und der Tempel muss ursprünglich in seinen feineren Gliedern bemalt gedacht werden.

Von der Umhegung vor der in der Front des Tempels angebrachten Treppe von neun Stufen, und über ihre wahrscheinliche Bestimmung, den Brandopferaltar gegen aussen abzuschliessen, ist oben (S. 74) gesprochen worden.

Ueber den Namen der Gottheit, der dieser Tempel geweiht gewesen sein mag, ist viel unnützes Rathen gewesen, welches wir hier nicht fortsetzen wollen. Der gewöhnliche Name, Tempel des Hercules, ist ganz unbegründet und unwahrscheinlich, die Benennungen, welche ihn bald dem Jupiter, bald dem Neptun, bald dem Bacchus zuschreiben, sind in sich möglicher, aber die für dieselben aufgestellten Argumente erweisen sich bei näherer Prüfung als wenig stichhaltig. Da nur ein griechischer Tempel in Pompeji steht oder stand, so genügt diese Bezeichnung zur Verständigung über denselben, und wird beizubehalten sein, bis sich irgendwelche bestimmten Argumente für eine speciellere Benennung finden.

Die übrigen Tempel Pompejis tragen den Gesammtcharakter der eigentlich tuskisch-römischen Anlage, innerhalb dessen sie jedoch Verschiedenheiten darbieten, welche sie einer Einzelbetrachtung durchaus würdig machen. Voran sei bemerkt, dass sie sämmtlich in korinthischer Ordnung oder in jenem korinthisirenden Stil gebaut sind, welcher die römische Mischgattung charakterisirt.

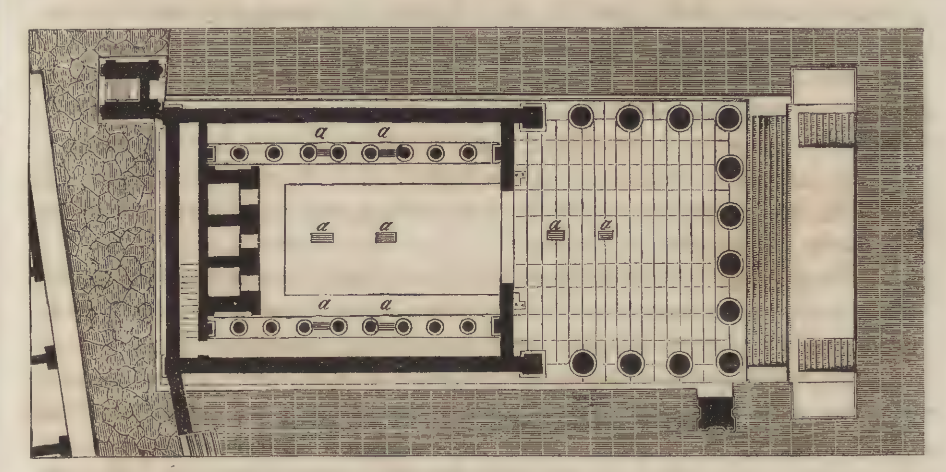
2. Der Tempel des Jupiter.

Ich habe schon oben bei der allgemeinen Beschreibung des Forum dieses an seiner nördlichen Seite gelegene Gebäude als Jupitertempel bezeichnet und stehe nicht an, die Bezeichnung desselben als Tempel hier zu wiederholen, obgleich ich weiss, dass achtbare Forscher den eines Senaculums oder einer Curie vorgezogen haben. Für die Bedeutung des Gebäudes als Tempel aber spricht zunächst seine Lage auf dem schönsten Bauplatze der Stadt, seine Orientirung nach der tuskischen Auguraldisciplin, seine gesammte, sehr charakteristische Anlage, die Säulenhalle mit der hinter ihr liegenden Cella, das Vorhandensein der gewölbten Favissae (Kellerräume) zur Aufbewahrung des Tempelgeräths, welche sich unter dem ganzen Gebäude erstrecken und durch zwei im Boden des Pronaos befindliche 86—90 Cm. lange und 8 Cm. breite, mit viereckig abgeschnittenen Marmorkanten eingefasste Oeffnungen und sechs dergleichen im Boden der Cella, zwei in dessen Mittelraum und je zwei seitwärts zwischen den Säulen (*a* im Plan und im Durchschnitt Fig. 62 u. 65) Licht erhalten. Auf schwächeren Füssen steht freilich die Zuschreibung dieses Tempels grade an Jupiter. Wenn es freilich wahr und gewiss wäre, dass die im Nationalmuseum in Neapel in dem s. g. Zimmer des Tiberius aufbewahrte wundervolle Kolossalbüste dieses Gottes, eines der schönsten Bilder, welche wir von demselben besitzen, in Pompeji, ja in der Cella unseres Tempels gefunden worden, so dürfte man weniger zweifeln. Allein diese Nachricht ist,

wie die meisten ähnlichen, sehr unsicher, jedenfalls zu unsicher, um mit Bestimmtheit auf dieselbe bauen zu können [18]). Sodann macht man noch einen anderen Umstand geltend, der, wenn bewährt, von kaum minder entscheidender Bedeutung sein würde. Man sagt nämlich, es sei in diesem Tempel eine Reihe von Votivgliedmassen von Stein und Erz gefunden worden. Die Alten pflegten als Dank für die Heilung eines kranken Gliedes durch die Hilfe eines Gottes dessen Abbild in den Tempel zu weihen, ein Gebrauch, dessen Fortsetzung in der katholischen Kirche bekannt genug ist. Diese angeblich im Jupitertempel von Pompeji gefundenen Votivglieder sollen sich von den Fragmenten von Statuen auf's bestimmteste dadurch unterscheiden, dass sie an ihrem Ende nicht einen Bruch, sondern einen glatten Abschnitt zeigen und meistens mit einer Vorrichtung zum Aufhängen versehen sind. Solche Votivglieder kann man aber nur an einer Cultusstätte, in einem Tempel, nicht in einer Curie oder in dem Sitzungslocal eines städtischen Magistrats annehmen, und so wäre durch sie der Charakter unseres Gebäudes als Tempel schlechthin bewiesen, und die Beilegung an Jupiter nicht unwahrscheinlich, denn als Heilgott wurde Jupiter wie Zeus verehrt, und ihm geweihte Votivglieder mit Inschriften fehlen uns nicht. Nur muss ich bekennen, die fraglichen Stücke nicht gesehen zu haben, und ihre Provenienz nicht verbürgen zu können. Bleiben wir also bei dem Beweisbaren stehn, dass es sich um einen Tempel handelt, so können wir für dessen Zuschreibung an Jupiter, oder vielleicht an die Trias der capitolinischen Götter (Jupiter, Juno, Minerva) ausser der ausgesuchten Lage etwa noch einen weiterhin zu erwähnenden Umstand geltend machen. Hier dürfte es aber am Platze sein einer Ansicht zu gedenken, welche diesem Tempel unter Anerkennung seiner sacralen Hauptbestimmung noch einen profanen Nebenzweck zuweist. In den drei Kammern im Hintergrunde der Cella glaubt man nämlich die Stadtcasse erkennen zu dürfen, indem man sich der Thatsache erinnert, dass die Tempel zu solchen Nebenzwecken im griechischen wie im römischen Alterthum verwendet wurden, dass der Opisthodom des Parthenon die von Delos nach Athen versetzte Bundescasse der attischen Hegemonie und der Tempel des Saturn in Rom das Aerarium umschloss. Aehnliches glaubt man auch für diesen Tempel annehmen zu können, und ich gestehe, dass ich diese Ansicht nicht für so abgeschmackt halten kann wie Andere dies thun, ohne mich deshalb für deren Richtigkeit verbürgen zu wollen. Dass kostbares Gut (vielleicht Tempelgut) hier geborgen wurde, dürfte aus der überaus festen Construction dieser Kammern hervorgehn, und ob dieselben, die man stark übertreibend dunkle Löcher genannt hat, in denen man sich kaum umwenden könne, bei ihrer Grundfläche von 2 M. ins Geviert zu klein für die Unterbringung des Stadtschatzes Pompejis gewesen seien, will ich dahin gestellt sein lassen.

Der Jupitertempel, dass wir ihn mit diesem allgemein geläufigen und schwer wieder zu beseitigenden Namen nennen, bildet im Plan ein Rechteck von

46 × 114′ Grundfläche. Von der Länge kommen 19′ auf die Treppe, 38 auf die Vorhalle und 57 auf die Cella, so dass offenbar die Schwelle der Cella



Figur 62. Plan des Jupitertempels.

nach dem oben mitgetheilten Gesetz die ganze Area des Tempels genau halbirt. Die Treppe besteht aus zwei Abtheilungen, die untere hat zwischen zwei grossen, als Piedestale für Gruppen oder Reiterstatuen behandelten Treppenwangen zwei specielle Stufenaufgänge, welche eine grosse und breite Platform einfassen, die von der letzten Stufe der Seitentreppen aus betreten werden kann. Man hat, unter der Voraussetzung unser Gebäude sei das Senaculum, diese Platform zum Pulpitum, zur Bühne für die Redner gemacht, welche zur Volksversammlung sprachen, indem man hiebei die Sitte der Hauptstadt viel zu unbedingt auf die Municipalstadt übertrug, und dabei den nächsten und augenfälligen Zweck der grossen Platform ganz übersah, welcher nur der gewesen sein kann, den Opferaltar zu tragen. Hier musste dieser stehn, da der Jupitertempel keinen Peribolos hat und man den Altar doch nicht auf den Profanboden des Forum stellen konnte, und an grade dieser Stelle steht wirklich der Altar beim benachbarten Fortunentempel, der unter ganz ähnlichen Verhältnissen der Lage ohne Tempelhof an der Strasse erbaut ist. Auf diese Platform folgt die zweite Abtheilung des ganzen Tempelbaus, eine von zwei kleineren Wangen flankirte Freitreppe von sieben Stufen.

Ueber diese Treppe gelangen wir durch die Frontsäulen hindurch in den Pronaos oder das Vestibul des Tempels. Die Pracht dieses Platzes ist fast ganz verschwunden, es stehn nur die kurzen Stümpfe der zwölf Säulen, welche ihn einst umgaben, aus Lava gearbeitet und mit Stucco überkleidet (s. Fig. 32), nur in der Phantasie können wir diese $3\frac{1}{2}'$ dicken korinthischen Säulen etwa 40′ emporschiessen lassen (s. Fig. 64 und 65) und nur in der

Phantasie sehn wir die von ihnen getragene leichte und farbig strahlende Decke über unsern Häuptern schweben.

Aber einen anderen prachtvollen Anblick geniessen wir mit leiblichem Auge, ehe wir die heilige Schwelle des eigentlichen Tempels überschreiten; noch einmal umgewandt sehen wir das Forum mit allen seinen bedeutenden Ruinen vor uns, dann weiter hinaus die herrliche Gegend, in der Stabiae liegt und als Abschluss das kühne Profil des Mons aureus, der sich als mannigfaltig gestaltete Bergwand vor unseren Augen lang hinstreckt und sich allmählig für unsere Blicke bis etwa in die Gegend von Sorrent verfolgbar zum Meere hinabsenkt.

Jetzt betreten wir die Cella, deren Boden mit weissem Marmor geplattet gewesen zu sein scheint. An beiden Seitenwänden und zwar nur 1,14 M. von denselben entfernt bemerken wir zwei Reihen von Resten von je acht jonischen Säulen, welche ursprünglich etwa 5 M. hoch eine Gallerie getragen zu haben scheinen, zu der die Treppe in der Hinterwand emporführt und welche an den beiden Seitenwänden, aber auch nur an ihnen hinlief. Ueber den jonischen Säulen werden etwa 4 M. hohe korinthische gestanden haben, deren Capitelle gefunden sind. Diese trugen die auch hier leicht aus Holz construirte und farbenstrahlende Felderdecke. Denn die Annahme, dass der Tempel hypaethral gewesen sei, ist aus nahe liegenden Gründen durchaus unhaltbar. Indem wir nun vor den drei kleinen Kammern stehn und sie in ihrer Gesammtheit überblicken, werden wir gewahr, dass sie neben ihrem erwähnten Hauptzweck noch einem zweiten auf sinnreiche Weise dienen, der, architektonisch betrachtet, als der oberste erscheint. Sie bilden nämlich offenbar in ihrer Gesammtheit die passendste Basis für ein kolossales sitzendes Tempelbild oder noch ungleich wahrscheinlicher, worauf schon oben hingedeutet wurde, für drei Tempelbilder, etwa die der capitolinischen Gottheiten, Jupiter, Juno und Minerva, welche man sich vorstellen kann. Auf eine Mehrzahl hier in eine Gruppe aufgestellt gewesener Bilder könnten mehre der gefundenen Fragmente wohl hinweisen. Es würde eine leichte Mühe sein, das allein übrige Mauerwerk der drei Kammern so mit Ornament in Stucco zu überkleiden, dass sie die prächtigste Statuenbasis abgäben, ohne an ihrem Nebenzweck als Kammern das Geringste einzubüssen.



Fig. 63.
Wand aus dem Jupitertempel.

Indem wir diese einen Augenblick betreten, überzeugen wir uns von der überaus festen Construction ihrer aus Bruchstein, nicht aus Ziegeln erbauten 1 M. dicken Wände.

Die Wände der Tempelcella sind, so weit sie erhalten, geschmackvoll auf feinstem Stucco bemalt. Die untere Abtheilung, welche unsere Fig. 63 zeigt, hat einen schwarzen Sockel, ist darüber felderweise roth mit gelben Zwischengliedern, die obersten Theile sind grün und violett gefärbt und den Schluss des Ganzen bildete bei der Ausgrabung ein perspectivisch und mit Schlagschatten gemalter, aus phantastischen Kragsteinen gebildeter Fries, vielleicht das einzige Beispiel in Pompeji, von dem übrigens jetzt Nichts mehr erhalten ist.

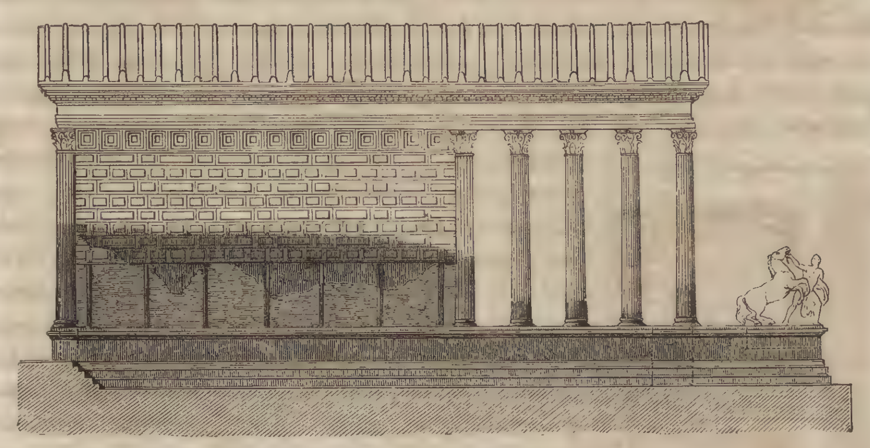


Fig. 64. Seitenansicht des Jupitertempels.

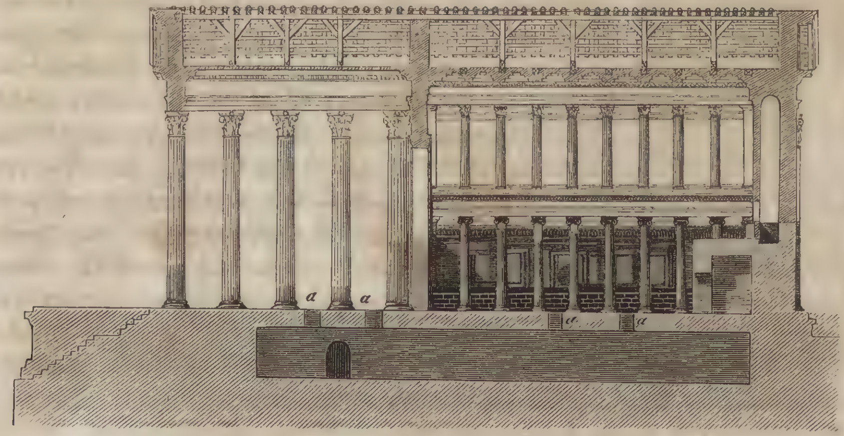


Fig. 65. Durchschnitt des Jupitertempels.

Die vorstehenden Abbildungen geben den Tempel im wahrscheinlichen Aufriss von der Seite, wobei die durchgehende Linie Erhaltenes und Er-

gänztes trennt (s. Fig. 64); und im Längendurchschnitt, welcher die doppelte Säulenstellung im Innern zu vergegenwärtigen bestimmt ist (s. Fig. 65). In letzterer Abbildung sehn wir zugleich, wie das 3,80 M. hohe Basament als Kellergeschoss (*favissae*) benutzt ist, dessen Eingang auf den Langseiten des Tempels liegt, und welches sich, wie schon erwähnt, unter dem ganzen Gebäude, nicht blos, wie bisher angegeben wurde, unter dem Pronaos hin erstreckt. Die Hauptfrontansicht des Tempels in gegenwärtigem Zustand und in der Restauration ist bereits oben Fig. 32 u. 34 gegeben.

Diesem Jupitertempel in jeder Weise am ähnlichsten ist

3. Der Tempel der Fortuna.

Wir brauchen nicht weit zu gehn, um den Vergleich anzustellen; haben wir den Triumphbogen des Forum durchschritten, so sehn wir uns vor jenem zweiten an der Ecke der Strasse des Mercur und der Fortuna, rechts ihm gegenüber liegt unser Tempel, dessen 1823 ausgegrabene Ruinen in ihrem heutigen Zustande unsere Figur 67 zeigt, mit der Façade gegen die Strasse (gegen Westen), also nicht in richtiger Orientirung, weder nach griechischer noch nach römischer Sitte, nach welcher letzteren er im Uebrigen ganz angelegt ist. Je grösser, wie ein Blick auf den Plan zeigt, die Uebereinstimmung dieses Tempels mit dem Jupitertempel ist, um so weniger Veranlassung haben wir, sein Detail zu beschreiben. *A* ist die Platform mit dem Opferaltar, auf der man noch die Reste eines nur auf die halbe Breite der Treppen unterbrochenen, hier ohne Zweifel mit Pforten versehenen Gitters sieht, welches die heilige Stätte gegen das Treiben der Strasse vertheidigte; *B* Freitreppe, *b* Treppenwangen als Piedestale für Statuen behandelt, *C* Vestibul von acht römisch-korinthischen Säulen umgeben, *c* Schwelle, *D* Cella, *E* Nische für das Bild der Göttin, eingefasst von zwei korinthischen Säulen, von denen jetzt Nichts mehr als die Capitelle vorhanden ist. Die Grösse des Tempels giebt der beigefügte Massstab. — Einen Augenblick müssen wir noch bei dem Fundberichte dieses Tempels verweilen. Der erste Gegenstand von Bedeutung und Interesse, den wir zu erwähnen haben, sind die in ihm gefundenen Inschriften. Auf dem jetzt in der Cella liegenden Architravbalken der Nische des Götterbildes liest man:

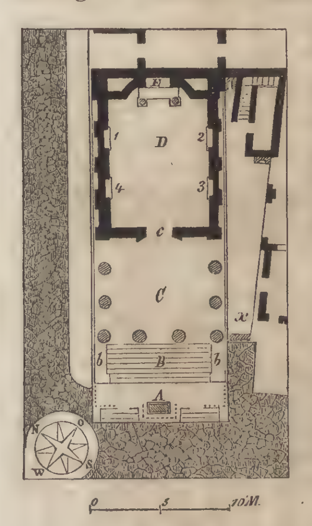
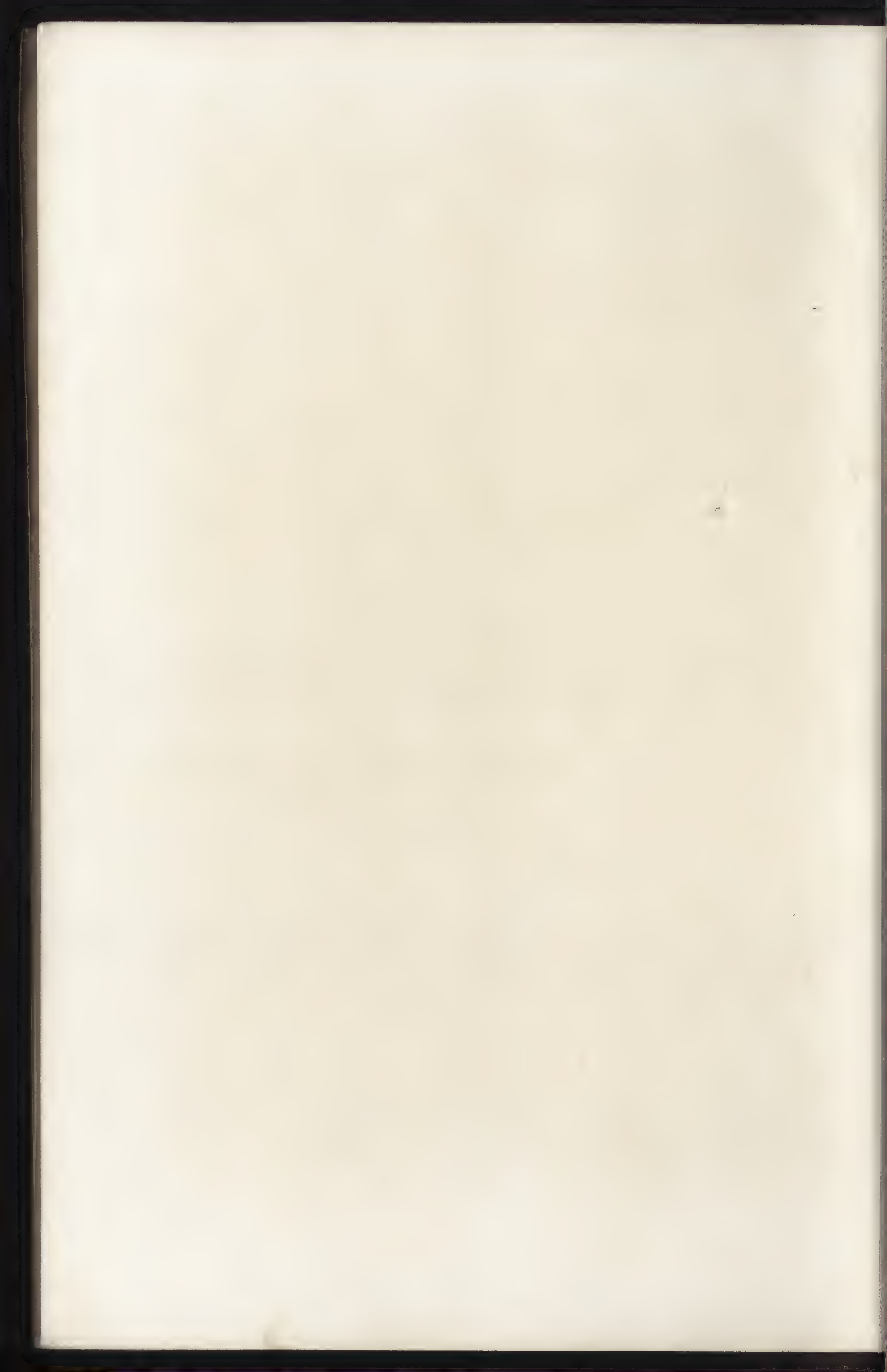


Fig. 66.
Plan des Fortunentempels.

M. TVLLIVS. M. F. D. V. I. D. TER. QVINQ. AVGVR. TR. MIL.
A. POP. AEDEM. FORTVNAE. AVGVST. SOLO. ET. PEC. SVA.

(Mommsen Iscriptt. No. 2219) zu Deutsch: »Marcus Tullius, des Marcus Sohn, zum dritten Male richterlicher Zweimann, Quinquennal, Augur und





vom Volk erwählter Militärtribun, hat diesen Tempel der *Fortuna Augusta* auf seinem Grund und Boden und von seinem Gelde erbaut. « Hierdurch ist der Name des Tempels bestimmt, den vier andere Inschriften (Mommsen a. a. O. No. 2223—6) bestätigen, welche man in seinem Innern fand, und welche der Priester der Fortuna Augusta Erwähnung thun. Eine andere Frage von Interesse ist, ob man in dem Erbauer Marcus Tullius ein Mitglied der Familie des Redners M. Tullius Cicero zu erkennen habe, was jedoch trotz der Auffindung einer mit der obrigkeitlichen *toga praetexta* bekleideten und mit reichlichen Farbspuren versehenen Statue, welche eine starke Familienähnlichkeit mit Cicero haben soll, in Nische 1 des Heiligthums aus mancherlei Gründen verneint werden muss, namentlich weil ausser dem Redner nur Vater und Grossvater desselben die Namen Marcus Tullius trugen in denen



Fig. 68. Restaurirte Ansicht des Fortunentempels.

man theils wegen des jungen Stils des Tempels, theils wegen des Beinamens Augusta der Fortuna die Gründer nicht erkennen darf. In der Nische 2 fand man eine ebenfalls mit Farbspuren versehene weibliche Gewandstatue, deren Gesicht jedoch abgesägt ist, wahrscheinlich um dasselbe durch das einer anderen Person zu ersetzen. Die Statuen, welche in den Nischen 3 u. 4 gestanden hatten, fand man nicht mehr vor. Neben dem Tempel fand man

eine Inschrift (Mommsen No. 2221), durch welche das schmale Stück Land x neben dem Tempel als M. Tullius' Privateigenthum (*M. Tullii area privata*) bezeichnet wird.

Schliesslich geben wir noch in Fig. 68 eine Ansicht des Tempels nach der so viel wie thunlich corrigirten Reconstruction Gells, ohne jedoch für alle Details haften zu wollen. Der Totaleindruck aber mag trotzdem ungefähr richtig sein.

4. Der s. g. Tempel des Jupiter und der Juno.

(T. des Aesculap, T. des Neptun.)



Fig. 69. Ansicht des s. g. Tempels des Jupiter und der Juno.

Dies Tempelchen liegt in dem Viertel der Theater, unmittelbar vor dem Isistempel. Sein ganzes Areal beträgt nur 7 × 21 M., von welchen letzteren 9 auf den Tempelhof, 12 auf den eigentlichen Tempel, 5 auf die Cella kommen. Die ganze Baulichkeit liegt an der Ecke zweier Strassen, griechisch von W. nach O. orientirt, und hat von beiden her einen Eingang. Treten wir

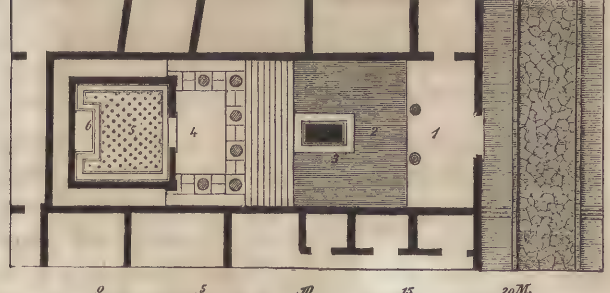


Fig. 70. Plan des s. g. Tempels des Jupiter und der Juno.

in unseren Gedanken durch den jetzt vermauerten östlichen Haupteingang, so befinden wir uns unter einer kleinen bedeckten Halle (1) welche sich vorn auf zwei nicht mehr vorhandenen Säulen stützte und hinterwärts wie an den



Fig. 71. Altar des Tempels des Jupiter und der Juno.

Seiten sich an die Umfassungsmauer lehnt. Auf dem Tempelhof (2), unmittelbar vor der in der ganzen Breite des Raums zum Heiligthum hinaufführenden Treppe steht der Hauptaltar (3), welchen als ein gut gearbeitetes Stück, auf das wir im artistischen Theil zurückkommen werden, die vorstehende Abbildung zeigt. Die Treppe besteht aus neun Stufen, die Vorhalle (4) wird vier Säulen in der Front, eine zu jeder Seite gehabt haben, der Boden der Cella (5) war mit jetzt verschwundenem oder ausgehobenem Mosaik belegt, das Piedestal für das Tempelbild oder die Tempelbilder (6) steht in geringen Resten erhalten an der Hinterwand.



Fig. 72 Capitell.



Fig. 73. Jupiter oder Aesculap.

Ueber den Namen des Tempels lässt sich wiederum nicht absprechen. Der Name eines Neptunstempels gründet sich auf die Eigenthümlichkeit der Capitelle. In dem in der Mitte dieses phantastisch korinthisirenden Capitells mit einem Blätterschmuck nach einer Kohlart anstatt nach dem gewöhnlichen Akanthus angebrachten Gesicht will man einen Neptun erkennen. Der an Ort

und Stelle gewöhnliche Name »Tempel des Jupiter und der Juno« kann eben so wenig als sicher gelten. Er gründet sich auf zwei bei der Ausgrabung (1766, 27. September) in der Cella gefundene reichlich lebensgrosse Statuen von gebranntem Thon, eine männliche und eine weibliche, welche sich jetzt in der Terracottasammlung des Nationalmuseums in Neapel befinden und von denen unsere Abbildung Figur 73 die erstere darstellt. Der ihr beizulegende Name ist zweifelhaft, und auch ich mag nicht entscheiden, ob mit ihr ein Jupiter oder ein Aesculap, sowie ob mit der weiblichen eine Juno gemeint sei. Jupiter und Aesculap sind einander in vielen Statuen zum Verwechseln ähnlich und nur durch die Attribute zu unterscheiden, welche hier fehlen. Winkelmann (G. d. K. I. 2. 2. V. 1. 32) erkannte in den beiden fraglichen Statuen Aesculap und Hygiea. Andere ziehn die Benennung Jupiter und Juno vor, und ich gestehe, mich dieser Ansicht eher als der Anderen zuzuneigen, da einmal die männliche Statue etwas Grandioses und Imposantes in der Haltung hat, welches eher an den Herrn von Blitz und Donner als an den milden Arztgott erinnert, und da anderseits die weibliche Statue, ohne dem bekannten Typus der Juno bestimmt zu entsprechen von demjenigen der Hygiea wohl noch stärker abweicht. Je nachdem man sich für die eine oder die andere Nomenclatur entscheidet wird man den Tempel als denjenigen des Jupiter und der Juno, oder als denjenigen des Aesculap und der Hygiea zu betrachten haben; denn nur auf die Namen der Statuen ist die eine oder die andere Benennung des Tempels gegründet. Als die in dieser Cella verehrten Bilder werden die in Rede stehenden Statuen ohne Frage zu betrachten sein; nach dem Ausgrabungsbericht wurden sie auf der Basis im Hintergrunde gefunden, welche schon durch ihre Breite sich als für mehre Statuen bestimmt erweist. Merkwürdig genug ist es, dass auch noch die Büste einer Minerva mit Helm, Aegis und Schild hier gefunden wurde, so dass man an ein gemeinsames Heiligthum der drei capitolinischen Gottheiten zu denken versucht wird, wogegen nur der Umstand spricht, dass von der Minerva weiter nichts als die angeführte Büste gefunden wurde, während die beiden anderen Statuen wenn auch beschädigt, so doch ganz erhalten sind. Wo die Reste der dritten geblieben sein sollen, wenn sie als ganze Statue neben jenen aufgestellt war, ist wenigstens zweifelhaft. Die erhaltenen Statuen zeigen noch jetzt und zeigten sehr deutlich bei der Auffindung Spuren von rother Farbe, mit der ihre Gewänder bemalt waren.

5. Der s. g. Tempel des Mercur oder des Quirinus.

Bei seiner Aufgrabung erhielt das kleine Heiligthum den durch Nichts motivirten Namen eines Tempels des Mercur, jetzt kennt man dasselbe unter dem eines Tempels oder besser einer Capelle (*sacellum*) des Quirinus (Romulus), welche Benennung sich auf eine Inschrift stützt (Mommsen No. 2189), in der ein kurzer Abriss des Lebenslaufes und der Thaten des Romulus ge-

geben ist. Da man aber diese Inschrift nicht etwa im Innern der Umfassungsmauern des Heiligthums, sondern in ein Fussgestell an einer Säule vor der



Fig. 74. Ansicht der Ruinen des s. g. Quirinustempels.

Front im Umgang des Forum und ihr gegenüber eine ganz ähnlich abgefasste, auf Aeneas bezügliche (Mommsen No. 2188) fand, da endlich dieselbe ihrer Abfassung nach sich zu der Inschrift eines Cultusbildes nicht im geringsten eignet, so ist es klar, dass der neuere Name des kleinen Tempels grade so gut und so schlecht wie der ältere begründet ist, nämlich gar nicht. Die Inschrift kann nur einer Ehrenstatue des Quirinus-Romulus so wie die entsprechende einer gleichen des Aeneas angehören, die beide nicht aufgefunden sind.



Fig. 75 Plan des s. g. Quirinustempels.

Das schiefwinklig oblonge Areal der Umfassungsmauern von 23 × 30 M. Flächenraum stösst mit seiner Hauptfront an das Forum *A*, dessen Colonnade, wie früher schon erwähnt vor diesem Gebäude unterbrochen ist. Links ist es von dem Senaculum *S* begrenzt, aus dessen rechter Seitennische *E* durch *e* ein Verbindungsweg in unser Gebäude, durch 5 Zimmer desselben (1—5), die wahrscheinlich der Priesterschaft gehörten, bei *e'* in den Hof des Heiligthums gelangt. An dreien dieser Zimmer (3 — 5) vorbei kommt man durch

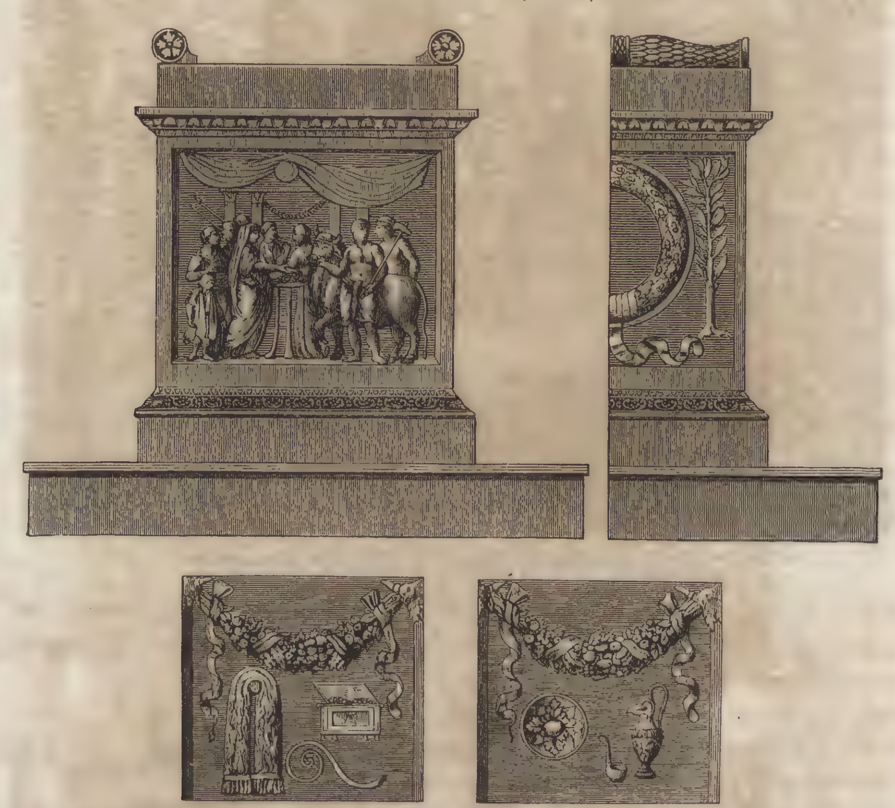
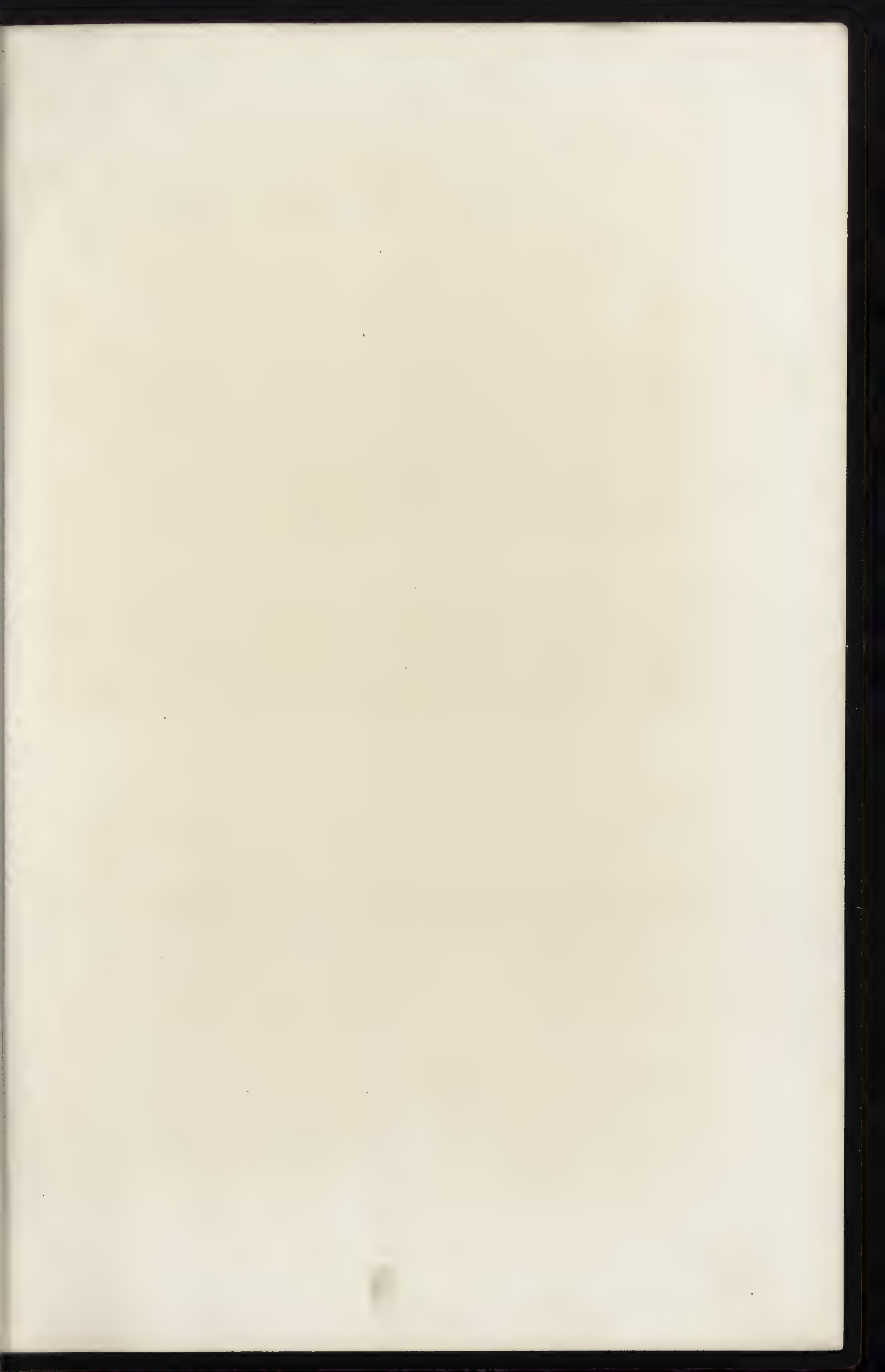


Fig. 76. Altar des s. g. Quirinustempels.

einen wie geheimen zweiten Ausgang (*a a a'*) in das Gebäude der Eumachia (*C*). Bei *b* ist der Boden in diesem Gange erhöht und an dieser Stelle ist ein schmales Fenster nach dem Hofe angebracht, welches zur geheimen Ueberwachung des dort Vorgehenden gedient haben mag. Der Haupteingang ist vom Forum aus. Man gelangt zunächst in eine vom Hofraum durch vorspringende Mauerpfeiler und durch vier Säulen getrgene Vorhalle *B*, sodann auf den Hof *F*, in dessen Mitte der merkwürdigste Theil des ganzen Gebäudes, der nicht durchaus vollendete, wohlerhaltene Marmoraltar mit reichlichem Reliefschmuck sich befindet, dessen vier Seiten unsere





Figur 77. Ansicht des Venustempels.

Abbildung Fig 76 zeigt. Das Hauptrelief der Vorderseite, dessen Grund erst rauh zugehauen, noch nicht geglättet ist, stellt ein Stieropfer dar, dasjenige der Hinterseite zeigt einen Eichenkranz zwischen Lorbeerbäumen, die Seitenreliefe enthalten verschiedenes priesterliches und Opfergeräth unter reichen Guirlanden von Laub und Obst. Aus den Reliefen der Vorder- und Hinterseite hat Garrucci im Bull. Napol. n. s. 2. p. 5 sehr gelehrt und sinnreich zu erweisen gesucht, das Opfer gelte dem Augustus, und wir hätten demnach in dem Tempel ein Heiligthum dieses vergötterten Kaisers anzuerkennen. Vollkommen erwiesen aber scheint mir die Richtigkeit dieser Benennung noch nicht.

Im Hintergrunde des Tempelhofs findet sich die Cella *H* erhoben auf einem breit vorliegenden Unterbau *G*, auf den zu beiden Seiten von hinten Treppen *g g* führen. Dies, die Platform vor dem Vestibül und die Lage der Treppen ist die bemerkenswertheste Abweichung von der Anlage des vorigen Tempels. Sodann muss auch bemerkt werden, dass die Platform unbedeckt ist und dass Halbsäulen an der Cellawand die Säulenstellung vertreten. In *i* sehn wir die Basis für das Tempelbild. Mit Geschick hat der Architect die Schiefheit der Grundfläche seines Gebäudes auszugleichen und zu verbergen verstanden, dagegen hat er in der Decoration der Umfassungsmauern des Hofes durch abwechselnd mit flachen Giebeln und flachen Wölbungen abgeschlossene Mauerfelder (s. Fig. 74) einen geringen Geschmack bewiesen, obgleich wir diese Art von Ornamentirung in Pompeji noch einige Male und an vielen modernen Häuserfaçaden wiederzufinden Gelegenheit haben.

Die beiden Tempel endlich, welche der Betrachtung das meiste und interessanteste Detail bieten, sind der s. g. Tempel der Venus am Forum und der Tempel der Isis hinter den Theatern.

6. Der s. g. Tempel der Venus oder des Bacchus.

Nachdem man, gestützt auf ein paar Gemälde bacchischen Inhalts in den Nebenräumen dieses reichbemalten Tempels, denselben dem Bacchus zugeeignet hatte, zog man nach der Entdeckung einer Inschrift (Mommsen No. 2201), deren falsch verstandener Wortlaut auf einen hier angrenzenden Privatbesitz des Collegiums der Venusverehrer hinzuweisen schien, in den Ruinen dieses Tempels, den seitdem ständig gewordenen eines Venustempels vor. Nach einer anderen daselbst gefundenen Inschrift (Mommsen 2199) T. D. V. S, welche M. frageweise *terrae deae votum solvit* auflöst, wollte Garrucci a. a. O. S. 7 den Tempel vielmehr als denjenigen des M e r c u r und der M a i a benennen, deren Priester in anderen Inschriften vorkommen. Allein das beruht auf sehr unsicheren Combinationen, und vielleicht kommt neben der Thatsache, dass Venus die Hauptgöttin von Pompeji war, der den prächtigsten Tempel geweiht zu sehn uns nicht wundern könnte, die Auffindung einer marmornen Statue der Venus ungefähr in der Art der mediceischen, und eines Kopfes derselben Göttin der gangbaren Nomenclatur wieder einigermassen zu Hilfe,

obgleich auch die bronzene Halbfigur einer bogenschiessenden Diana (abgeb. Mus. Borb. 8. 59) und ein angeblich ziegenohriger Hermaphrodit hier gefunden worden sind.

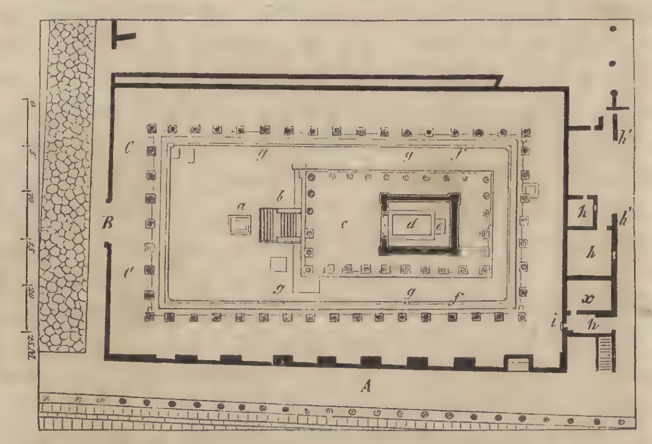


Fig. 78. Plan des s. g. Venustempels.

Es ist schon oben in der allgemeinen Beschreibung des Forum bemerkt, dass unser Tempel den grössten Theil seiner Westseite begrenzt. Auf unserem Plan ist die Colonnade des Forum, welche sich an die Umfassungsmauer des Tempelhofs anlehnt, mit *A* bezeichnet. Der Eingang in den Tempelhof *B* ist jedoch nicht vom Forum, sondern von der vergitterten Strasse aus, welche zwischen der Basilika und dem Tempel auf das Forum mündet. Treten wir durch diesen Eingang *B* in den Peribolos *C*, so stehn wir unter einem im Durchschnitt 4 M. breiten ringsumlaufenden, bedeckten Säulenumgang von 48 Säulen, ein paar Schritte vorwärts und nach rechts bringen uns auf den Standpunkt, von dem aus unsere Ansicht (Fig. 77) aufgenommen ist. Vor uns haben wir zunächst den aus Piperin mit Marmorkrönung erbauten und oben mit Travertin (?) gedeckten Hauptaltar *a*, welcher seiner Form nach nicht für blutige oder Brandopfer, sondern nur für Spenden von Früchten, Kuchen und Weihrauch geeignet ist, was die Bezeichnung als Venustempel unterstützt. Denn auch an anderen Orten waren und zwar gewöhnlich die Opfer der Venus unblutig. An seinen beiden Langseiten trägt derselbe folgende gleichlautende Inschrift:

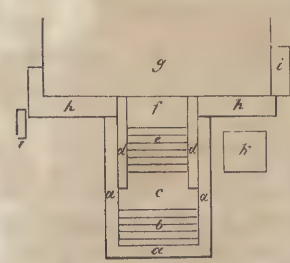


Fig. 79. Treppe des Venustempels.
a umlaufende Stufe, *b* Treppenstufen, *c* mittlere Platform, *d* Treppenwangen, *e* obere Stufen, *f* obere Platform, *g* Vorhalle, *h* 1 M. hohe und eben so breite Steinbänke, *i* Steinblock ungewisser Bestimmung, *k* 2 Q. M. grosses Fundament wohl für einen Altar oder Opfertisch.

M. PORCIVS. M. F. L. SEXTILIVS. L. F. CN. CORNELIVS. CN. F.
A. CORNELIVS. A. F. IIII. VIR. D. D. S. P. LOCAR.

Dahinter erhebt sich mit vorliegender Freitreppe *b* von elf Stufen die bedeutende Basis des Tempelhauses *c*. Der Plan des Venustempels ist unbegreiflicher Weise in allen bisherigen mir bekannt gewordenen Werken über Pompeji ganz fehlerhaft gezeichnet (nur die Ansicht Fig. 77 giebt eine Ahnung vom Richtigen), obgleich seine richtige Aufnahme doch eben keine schwierige Aufgabe für den sein kann, der mit dem nöthigen Messgeräth ausgestattet ist. Ich war dies nicht, dennoch glaube ich, dass meine in Fig. 79 gegebene Zeichnung der Treppe und des Anfangs des Krepidom genauer ist als jede bisher publicirte. Je mehr sie von allen früheren auch in Hauptsachen abweicht, um so mehr habe ich geglaubt, sie nicht allein in den kleinen Gesammtplan (Fig. 78) eintragen, sondern sie eigens in grösserem Massstabe geben zu müssen. In seinem erhaltenen Zustande muss dieser Tempel einen überaus prächtigen und eleganten Anblick gewährt haben, den unsere nebenstehende Restauration (Fig. 80) nicht völlig wiedergeben kann, da die Ansicht geometrisch anstatt perspectivisch ist, so dass die Säulen des Pronaos einander decken.

Dies ist unbedingt der prächtigste Tempel Pompejis, denn er ist der einzige periptere; 28 Säulen von deren Standorten übrigens heute nicht mehr die leiseste Spur zu entdecken ist, umgaben die Cella, die Decke der Vorhalle wurde von 6 Säulen in der Front und ausserdem von 4 zu beiden Seiten getragen. Ueber-



Fig. 80. Restaurirte Ansicht des Venustempels.

schreiten wir die Schwelle der Cella, in welcher nach hinten die Löcher der Angeln einer wahrscheinlich hölzernen doppelten Flügelthür (quadrifores) nach vorn aber diejenigen einer vermuthlichen bronzenen ebenfalls doppelten Gitterthür nebst den mit Bronze eingefassten Löchern der Riegel erhalten sind, mit denen diese verschlossen wurde, und zwar so, dass das mittlere Dritttheil allein, oder dass sie ganz geöffnet werden konnte, so finden wir die Cella *d* ebenfalls geräumiger, als die eines der bisher besuchten Tempel mit Ausnahme des Jupitertempels. Der Standort für das Tempelbild *e* ist nicht ganz an der Hinterwand, so dass ein Umgang um dasselbe frei bleibt. Der von diesem Umgang eingeschlossene mittlere Theil des Fussbodens ist mit einem farbigen Marmormosaik bedeckt, von dem hier eine Probe folgt. Die Wände der Cella sind in einfachen durch Stuccopilasterchen getrennten Feldern hell gelb bemalt. Indem wir die Cella wieder verlassen und die Treppe hinuntersteigen, sehn wir links neben derselben das Fundament eines kleinen Nebenaltars nebst einer Art von etwas erhöhter Platform vor demselben und seitwärts von der Treppe und dem Podium breite Steinbänke von ungewisser Bestimmung (*h* und *h* Fig. 79). Sodann bemerken wir, dass rund um den Hof eine Regenrinne *f* läuft, deren Wasser an mehren Orten in viereckigen Vertiefungen *g* aufgefangen wurde. Diese Einrichtung, die sich mehrfach in Pompeji wiederholt, hat man mit Wahrscheinlichkeit dahin zu erklären gesucht, dass in den Vertiefungen sich die Unreinigkeiten des Wassers niederschlagen sollten; die Rinne führt ihr Wasser in eine Cisterne ab, aus der man es zur Reinigung des Tempels schöpfte. Ehe wir uns durch den rechten Flügel des Säulenumgangs in die kleinen Gemächer begeben, welche hinter dem Peribolos gelegen sind und wohl als Priesterwohnungen betrachtet werden können, werfen wir noch einen Blick auf die an einer Säule dieser Seite aufgestellte Statue, welche unsere folgende, nach einer Photographie gezeichnete Abbildung zeigt. Sie läuft nach unten in Hermenform aus, ihre Bedeutung steht aber nicht durchaus fest. Sie ist ohne

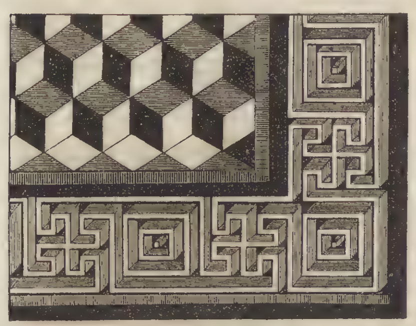


Fig. 81. Fussboden der Cella.



Fig. 82.
Statue im Peribolos.

Zweifel männlich mit kurzem Athletenhaar und jugendlich heroischen, obwohl sehr milden und fast etwas wehmüthigen Zügen, übrigens von vortrefflicher Arbeit, die einen griechischen Meissel verräth, und lässt am ehesten an Herakles denken. Ihr gegenüber haben wir eine ähnliche anzunehmen, aber unbegründet ist die Annahme Einiger, dass ähnliche

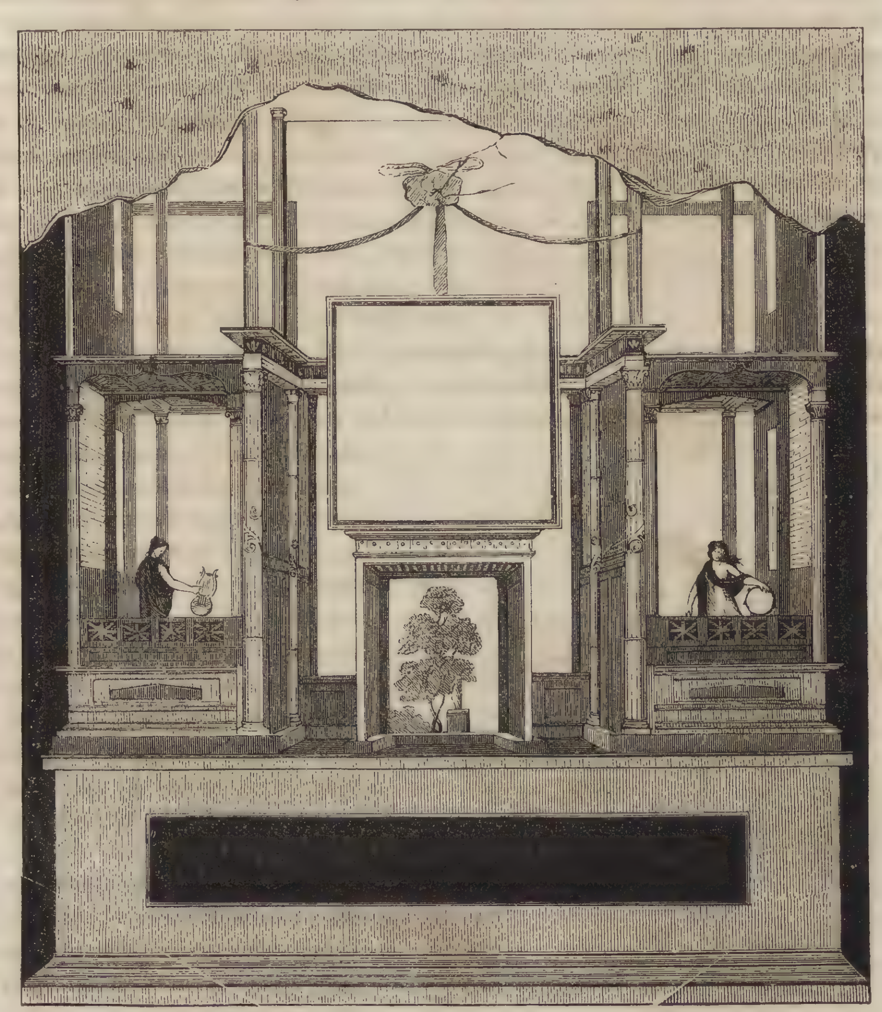


Fig. 83. Wand aus den Gemächern im Peribolos des Venustempels.

Bilder an allen Säulen oder an mehren derselben gestanden haben, denn nur an der entsprechenden Säule der andern Seite ist ein gleiches Piedestal und an den beiden zweiten Säulen sind höhere Basen für Statuen erhalten. Sehr reich sind die malerischen Decorationen unseres Tempels. Schon die Säulen zeigen lebhafte Bemalung. Die Art, wie diese ursprünglich dorischen Säulen

mittels Tünche in korinthische verwandelt worden sind, um mit den Säulen des Tempels zu harmoniren, werden wir unten besonders zu betrachten haben. Die Wände des bedeckten Umgangs, welche nach der Seite des Forum hin Nischen von verschiedener Tiefe bilden, sind mit geschmackvollen architektonischen Perspectiven bemalt, von denen wir in Fig. 83. eine Probe ausheben. Dieselbe ist deswegen nicht ohne Interesse, weil die grade Ansicht architektonischer Perspectiven, wie sie sich uns hier darstellt, in Pompeji selten ist. Eine ungleich höhere Bedeutung würde diese Malerei in Anspruch nehmen, wenn eine in Betreff derselben bei Mazois gemachte Angabe sich bewährte. Es wird nämlich behauptet, in das in unserer Zeichnung leer erscheinende Viereck sei vor Alters ein Tafelgemälde auf Holz eingelassen gewesen, welches bei der Verschüttung, angeblich durch Feuer, zerstört worden wäre. Allein diese Angabe ist falsch, das Viereck ist nicht leer, sondern zeigt ein geringes und schlecht erhaltenes Frescogemälde (abgeb. in Gells Pompejana I. p. 237.), in dem man den gegen Agamemnon losstürmenden, von Athene zurückgehaltenen Achill erkennt. Der gleichzeitige Gebrauch von Wand- und Tafelmalerei in Pompeji wird also durch dieses Beispiel wenigstens nicht erhärtet, wohl aber giebt es andere Beispiele von in die Wände eingelassen gewesenen Gemälden, und zwar eins gleich in diesem Tempel, bei denen es jedoch zweifelhaft bleibt, ob sie Tafelmalereien auf Holz oder ausgehobene und wieder eingelassene Fresken, wie das Bild Fig. 84, waren, deren mehre in älterer und neuerer Zeit aufgefunden worden sind. Wir kommen auf diese ganze Frage im artistischen Theil zurück.


Fig. 84. Gemälde aus den Priesterzimmern.

Die schönsten Malereien finden wir in den ausserhalb des Tempelhofs befindlichen Gemächern, welche auf unserem Plan mit *h* bezeichnet und, durch die Thür *i* zugänglich, als Priesterwohnungen zu betrachten sind. Zu bemerken ist, dass auf dieser Stelle in älterer Zeit eine Colonnade gewesen ist, deren Säulen bei der Erbauung der Priesterzimmer wahrscheinlich bei der Restauration nach dem Erdbeben in die Wände eingemauert sind (s. d. Plan Fig. 78 bei *h'*).

Von den schönen Gemälden können wir hier nur eins, vielleicht das

vorzüglichste von der Wand des zweiten Zimmers x ausheben. Es stellt, jetzt vielfach beschädigt, den auf Silen gestützten jugendschönen Bacchus dar; während dieser auf seinen Panther den Weinbecher ausgiesst, spielt Silen die Leier, so dass musikalische Begeisterung mit der bacchischen verbunden ist. — Die Ilias hat den Stoff zu mehren anderen in künstlerischer Beziehung freilich geringeren Bildern hergegeben, wir sehn in einem schon erwähnten Bilde Achills Zorn gegen Agamemnon, ferner Hectors Schleifung und den vor dem Mörder Hectors um die Leiche seines Sohnes flehenden Priamus. Noch ein Gemälde heroischen Gegenstandes stellt nach einem späteren Gedichte, der kleinen Ilias von Lesches von Lesbos, den aus Virgils Aeneis allgemein bekannten Raub des troischen Palladiums durch Ulisses und Diomedes dar. — Bemerkenswerth ist es noch, dass, wie schon erwähnt, das Bacchusbild schon von den Alten aus seinem ursprünglichen Orte herausgenommen, an den jetzigen eingelassen und sehr geschickt mit eisernen Klammern befestigt ist. Noch interessanter aber ist es zu erfahren, denn zu sehn ist das unter den gewöhnlichen Umständen natürlich nicht, dass man hinter demselben einen leeren Raum gelassen hat, um die Circulation der Luft zu befördern und den Einflüssen der Feuchtigkeit vorzubeugen, ein Verfahren, welches im Museo nazionale in Neapel bekanntlich nachgeahmt wird, um die aus den Ausgrabungen gewonnenen und von den Wänden gesägten Bilder zu erhalten.

7. Der Tempel der Isis.

Nördlich vom Theater finden wir diesen letzten der bis jetzt bekannten Tempel von Pompeji, der 1765 ausgegraben und nach der unten anzuführenden Inschrift mit Sicherheit als Tempel der Isis erkannt ist, als welchen ihn ausserdem eine Reihe von anderen Umständen bezeichnet. Der Haupteingang in den Tempelhof, *B* im Plan, s. Fig. 85, ist von der Strada di Stabia aus. Die Säulen rechts bilden den Umgang des Tempelhofs; der Tempelfronte gegenüber ist ein breiteres Intercolumnium mit Pfeilern und Halbsäulen, hinter diesem in der Wand eine Nische, in welcher ein Harpocratesbild stand. Ueber dem Eingange befand sich die Weihinschrift (Mommsen No. 2243) des Inhalts: »Numerius Popidius Celsinus, Numerius Sohn, hat den durch ein Erdbeben (ohne Zweifel dasjenige von 63 n. Chr.) eingestürzten Tempel der Isis von Grund aus auf eigene Kosten wieder hergestellt; ihn haben die Decurionen wegen seiner Freigebigkeit als er sechs Jahre alt war kostenfrei ihrem Collegium zugewählt.« Die Altersbezeichnung des Gründers hat Schwierigkeiten gemacht und mehre Schriftsteller veranlasst, dieselbe als abgekürzt zu betrachten und für 60 statt 6 Jahre zu erklären. Nicht sowohl wegen der Ehrenaufnahme eines Sechsjährigen unter die Decurionen, zu der nicht wenige Inschriften Parallelen bieten, als vielmehr weil man be-

hauptete, ein Knabe von 6 Jahren habe so lange sein Vater lebte kein eigenes Vermögen (*pecunia sua*) und nach des Vaters Tode keine freie Verfügung über dasselbe gehabt, und eben so wenig sein Vormund, auch sei für einen Knaben kein Motiv zu einer Tempelgründung abzusehn. Allein jene Annahme über die Mündelverhältnisse ist irrig; erweislich konnte in dieser Zeit, wo der Decurionat noch gesucht war, ein Vormund eines reichen Mündels aus einer angesehenen Familie bei einer Calamität der Vaterstadt und um seinem Pupillen eine Ehrenauszeichnung zu verschaffen die Mündelgelder zur Errichtung eines öffentlichen Gebäudes verwenden. Indem nun



Fig. 85. Der Tempel der Isis, Haupteingang.

alle diese Voraussetzungen in der That hier bei einem Mitgliede der in Pompeji zahlreichen und angesehenen Familie der Popidier zutreffen, fallen die erhobenen Schwierigkeiten weg, denen gegenüber die epigraphische Unmöglichkeit der Abkürzung von *sexaginta* in *sexs* in voller Kraft bleibt, zu deren Beseitigung man sich vergeblich darauf berufen hat, dass man der Regel nach nur zwischen dem 25. und 50. Jahre in das Collegium der De-

curionen gewählt werden konnte, so dass hier eine Ausnahme stattfand und hervorgehoben ist.

Ueber den Plan des Gebäudes (Fig. 86) können wir uns kurz fassen. *A* Strasse, *B* der besprochene Eingang, *C* Säulenumgang um den Tempelhof, *c* Harpokratesnische, vor derselben befand sich eine halbverkohlt aufgefundene Bank *d*. Eine Treppe von sieben Stufen und der Schwelle führt aus dem Tempelhof in den Pronaos *D*, welcher durch sechs korinthische im

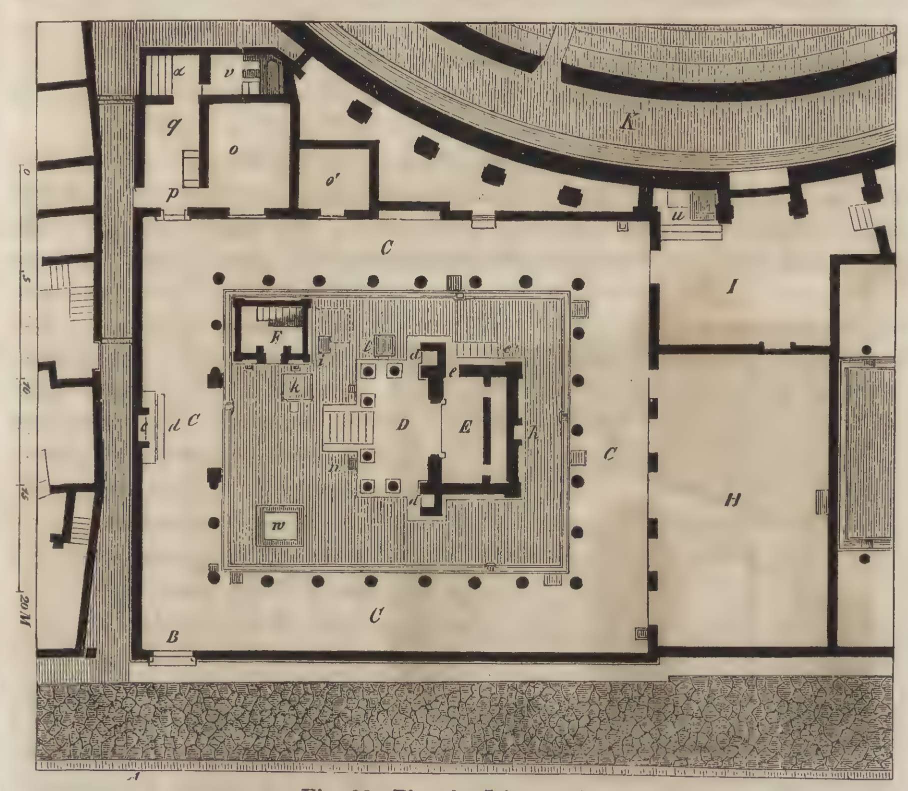


Fig. 86. Plan des Isistempels.

Steinkern glatte, nur im Stuccoüberzug canellirte Säulen gebildet wird. Rechts und links neben dem Eingang in die Cella sehn wir eine Nische für ein Weihebild *d*, *d* ausserhalb der Ante angebaut, hinter dem linken Anbau finden wir eine Nebentreppe *e'*, über welche die Priester durch den Seiteneingang *e* den Tempel betraten. Im Hintergrunde der Cella *E* bemerken wir ein eigenes, durch eine Mauer mit zwei Eingängen abgetrenntes Gemach; dasselbe ist nur von geringer Höhe, gewölbt, und hat wohl unzweifelhaft als Aufbewahsungsort heiliger Geräthschaften gedient, und zugleich, wie ein erhaltenes Piedestal zeigt, als Basis des Tempelbildes wie die

kleinen Kammern im Jupitertempel. Dass dies Gemach als Apparat des Priestertruges gebraucht worden wäre, indem sich derjenige in demselben verbarg, der im Namen der Gottheit Orakel verkündigte, ist schon deshalb ganz unwahrscheinlich, weil Alles so ganz offen vor den Blicken Aller darliegt. Nach einigen soll vor diesem Gemach eine Isisstatue gefunden sein, als deren Fundort Andere das mit einer Inschrift (Mommsen No. 2246.) versehene Piedestal in der rechten Vorderecke des Tempelhofs angeben.

In der Hinterwand der Cella nach aussen ist noch eine Nische *h*, in welcher eine von N. Popidius Ampliatus dem Vater geweihte marmorne Bacchusstatue (abgeb. Mus. Borb. 9. 11.) stand, was manche Schriftsteller natürlich benutzt haben, um über Identität des Osiris mit Bacchus zu schwärmen.

Von den übrigen im Tempelhof befindlichen Gegenständen sind folgende die interessantesten. Zumeist das kleine Gebäude, welches auf dem Plan mit *F* bezeichnet ist und dessen Ansicht hier (Fig. 87.) folgt. Dasselbe bildet einen ungetrennten Raum, in dessen Hintergrunde eine Treppe zu einem unterirdischen Wasserbehälter führt, dessen jetzt auch nicht in der geringsten Spur auffindbare und daher ein wenig zweifelhafte Brunnenöffnung auf dem Plane mit *i* bezeichnet und dessen Umfang durch eine punktirte Linie angedeutet ist. Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass wir hier einen Waschungs- und Reinigungsort vor uns haben, den der Cultus bedingte und den wir füglich ein Purgatorium nennen können. Vor der Façade des Gebäudes befindet sich der grosse Hauptaltar *k*, auf dessen mit einem starken Rande eingefasster vertiefter Fläche die Reste und Spuren von Brandopfern gefunden sein sollen. (Hist. Ant. Pomp. 1765. 8. Juni p. 172). Er bezieht sich ohne Zweifel auf die Cella des Hauptgebäudes, ist aber, um in dem nicht sehr weiten Tempelhofe Raum zu geben, zur Seite gerückt und in Folge dessen auch nicht dem Gebäude gegenüber, sondern von der Seite zugänglich, wo ein erhöhter Stein im Boden den Standort des Priesters bezeichnet, und wohin der die Oberfläche umgebende Rand unterbrochen ist, um die Hantierung beim Opfer zu erleichtern und die Reinigung durch einen geneigten Abfluss zu ermöglichen.


Fig. 87. Purgatorium.

Ein anderer Altar *l* scheint sich auf das Bild in dem linken Nischen-

bau der Cella zu beziehen. Auf dem mit *n* bezeichneten Postament rechts neben der Treppe, dem ein gleiches links entspricht, fand man eine Tafel mit Hieroglyphen, die sich im Museo Borbonico befindet, aber mit dem Isiscult weder im Allgemeinen, noch im Besonderen mit dem pompejanischen zu thun hat. Also ein echtes Scheinstück und Blendwerk. Bei *w* ist ein von einer viereckig und nach zwei Seiten giebelförmig abgeschrägten Ummauerung eingefasster Brunnen, unter dem jetzt Fontanas Canal fliesst; zum Brunnen aber ist dieser Raum erst durch moderne Hand gemacht worden, denn nach den Ausgrabungsberichten (Hist. Ant. Pomp. I. p. 182 u. 189, 1765 14. Decbr. u. 1766. 21. Juni) wurde derselbe bei der Ausgrabung angefüllt gefunden von einer Menge schwarzer Asche und von Resten verbrannter Früchte, unter denen man Feigen, Pinienäpfel, Kastanien, Baum- und Haselnüsse und Datteln unterschied und für das Museum aushob. Nach dieser Thatsache hat man den in Rede stehenden Gegenstand einen Aschenbehälter genannt, wobei, so sehr derselbe auch in seiner Form einer modernen Aschengrube gleicht, allerdings sehr fraglich bleibt ob dergleichen zum antiken Tempelinventar gehört hat. Die Räume *o*, *o'*, *p*, *q* sind Gemächer der Priesterwohnung, von denen *o'* mit einem überwölbten Heerde versehen ist. Irrig hat man diesen Raum als den Stall für die Opferthiere bezeichnet, es ist, von dem Heerde ganz abgesehn, ein gemaltes Zimmer wie alle anderen. In dem Zimmer *o* will man das Gerippe des Priesters, der sich, wie bereits früher erwähnt, mittels eines Beiles einen Ausgang durch die Wand zu öffnen versucht hatte, gefunden haben, allein davon ist jetzt Nichts mehr bemerklich, und da anderweitige Durchbrechungen von Wänden sehr deutlich sind, muss der erwähnte Versuch des Priesters, wenn er angestellt wurde in seinen Anfängen stecken geblieben sein. Der grosse nach vorn durch Bogen offene Saal *H* im Hintergrunde des Tempelhofes muss zu Cultuszwecken, die wir nicht mehr nachweisen können, gedient haben, auf dem Piedestal im Hintergrunde fand man zwei Granitstatuen. Der Saal *I* neben dem grossen wird zur Aufbewahrung von Tempelgeräth bestimmt gewesen sein, dessen man mancherlei in demselben fand, hat aber in *i* eine überwölbte Nische mit einem Opfertisch davor, in der offenbar ein Cultgegenstand, wenn auch nur ein Bild, angebracht war. Gleich links neben seiner Thür vom Tempelhof her ist ein Wasserbehälter *u*, zu dem man auf drei Stufen emporsteigt. *K* ist die oberste Cavea des grossen Theaters, zu der in dem mit *α v* bezeichneten Raum eine Treppe von der Strasse aus emporführt. Den Raum unter dieser Treppe, in welchen eine Thür aus *q* hineinführt, hat sich die Priesterschaft des Isistempels auch noch zu nutze gemacht, zu welchem Zwecke, ist aber sehr zweifelhaft, denn die Angabe, welche man bei anderen Schriftstellern findet, in *v* sei die Küche gewesen ist mehr als zweifelhaft, da erstens der Raum *q* durch den wohlerhaltenen Heerd als Küche bezeichnet ist, und da zweitens die Anlage der Küche in *v* eine grosse Seltsamkeit ge-

wesen wäre. Denn einmal ist ja die Thür von q nach α durch die Theatertreppe durchschnitten und sodann ist die Verbindung von α und v ein sehr niedriges gewölbtes Thürchen, so dass v wesentlich dunkel gewesen sein



Fig. 88. Stuccoreliefe an den Aussenwänden des Purgatorium.

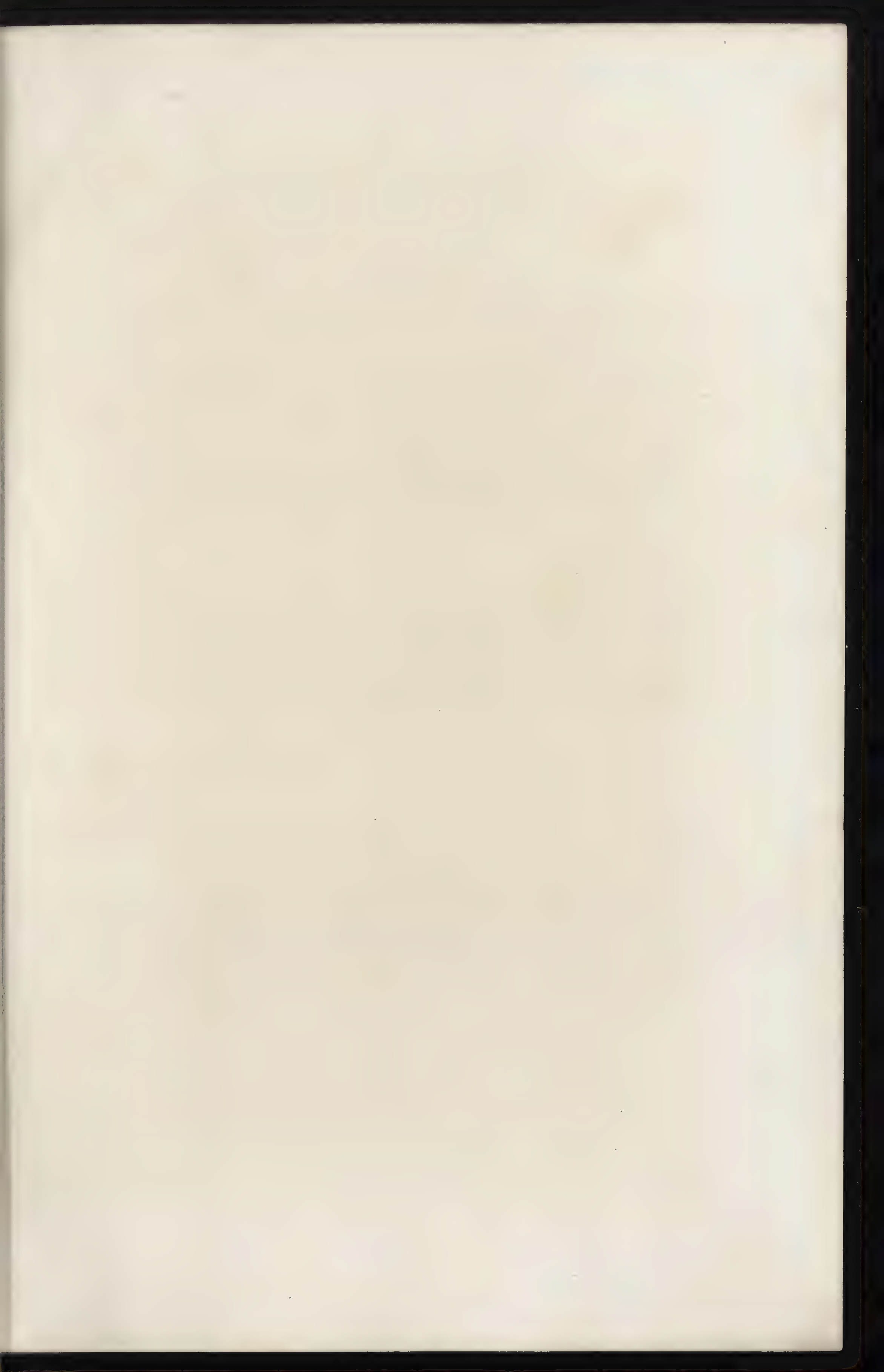
muss. Allerdings ist dieser Raum jetzt ganz zugeschüttet allein dass er einen Heerd enthielt muss ich aus den angegebenen Gründen bezweifeln. Wir geben auf der diesem Abschnitt vorgehefteten Tafel (Fig. 41) eine Ansicht der Ruinen im gegenwärtigen Zustande; der Standpunkt ist gleich innerhalb des Haupteinganges. In der vorstehenden Abbildung (Fig. 88) geben wir eine Probe der etwas schwerfälligen Stuccoreliefe von den Aussenwänden des Purgatorium, welche weiss auf blauem Grunde standen, indem wir uns vorbehalten auf den Stil des Tempels sowohl im Architektonischen wie im Decorativen im artistischen Theil unserer Betrachtungen zurückzukommen.

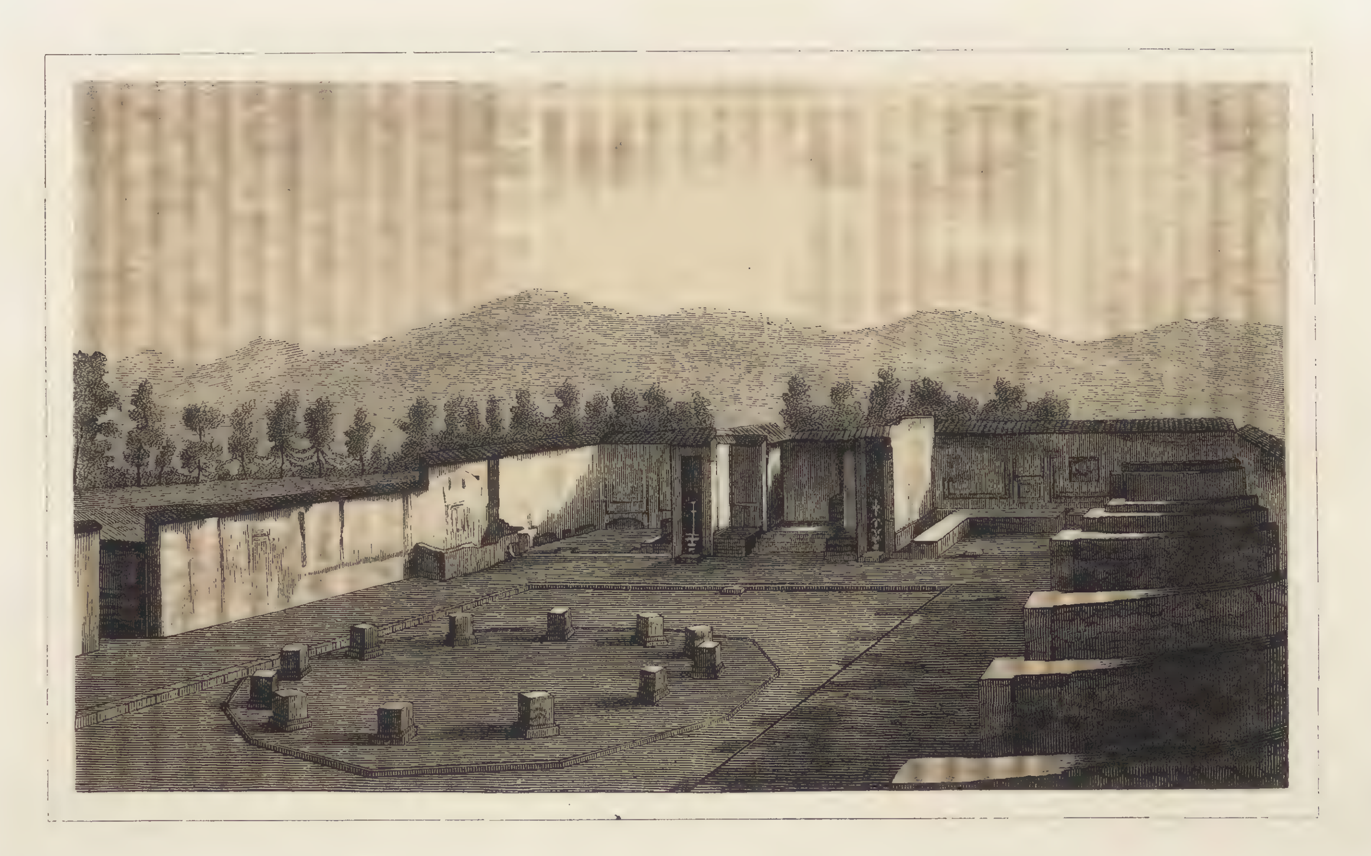
Zweiter Abschnitt.

Municipalgebäude.

Der folgende Abschnitt umfasst diejenigen öffentlichen Gebäude, welche der Verwaltung und Rechtspflege, dem Handel und Verkehr in Pompeji dienten; die ihnen gegebene Bezeichnung ist deshalb nicht im strengsten Wortsinne zu fassen, und ist nur gewählt, weil sich schwer eine andere finden lässt, welche erschöpfend und doch gleich kurz diese Classe öffentlicher Bauwerke von den anderer Classen unterscheidet.

Wir haben unsere Betrachtung mit einem Gebäude zu eröffnen, welches mit einer wahrscheinlichen Benennung zu versehn lange nicht hat gelingen wollen, während ich jetzt glaube, dass eine solche durch Pyl (Archaeol. Zeitung 1861. S. 141 ff) gefunden worden ist. Ich rede von dem





Figur 89. Ansicht der Ruinen des s. g. Pantheon.

1. s. g. Pantheon,

(Collegium der Augustalen, Serapeum, Hospitium, Macellum,)

in welchem mit der relativ grössten Wahrscheinlichkeit ein Vestaheiligthum oder Prytaneum zu erkennen sein wird, welches also, wenn diese Nomenclatur durchdringt, eigentlich zu den im vorigen Abschnitt behandelten Tempelbauten gerechnet werden müsste, welches jedoch als Prytaneum wiederum den hier in Frage kommenden so verwandt ist, dass es zu den im strengeren Sinne profanen Bauwerken den passendsten Uebergang bildet.

Dies merkwürdige Gebäude, von dessen Ruinen in ihrem gegenwärtigen Zustande die beiliegende Ansicht Fig. 89 eine Anschauung giebt, und welches sowohl wegen seiner Grösse, wie wegen seines eigenthümlichen Planes und seines überreichen Bilderschmuckes zu den bedeutendsten Monumenten Pompejis gehört, wurde 1818 entdeckt aber erst 1821 und 1822 vollständig ausgegraben. Um diejenigen Bilder, welche nicht entfernt werden konnten, gegen die Einflüsse der Witterung thunlichst zu schützen, hat man hier wie sonst in Pompeji die Wände mit der kleinen Ziegelbedachung versehen, welche unsere Abbildung erkennen lässt, jedoch den Zweck nur sehr unvollkommen erreicht, so dass die glänzenden Farben der Gemälde bereits stark verblichen sind. Nur diejenigen an der Wand gegen das Forum sind durch ein breites Dach hinlänglich geschützt und meistens in trefflich erhaltenem Zustande. Bevor wir über die mögliche Bestimmung dieses Gebäudes reden, werden wir dessen Plan im Ganzen zu überblicken und die Bedeutung der einzelnen Räumlichkeiten so viel wie möglich festzustellen haben.

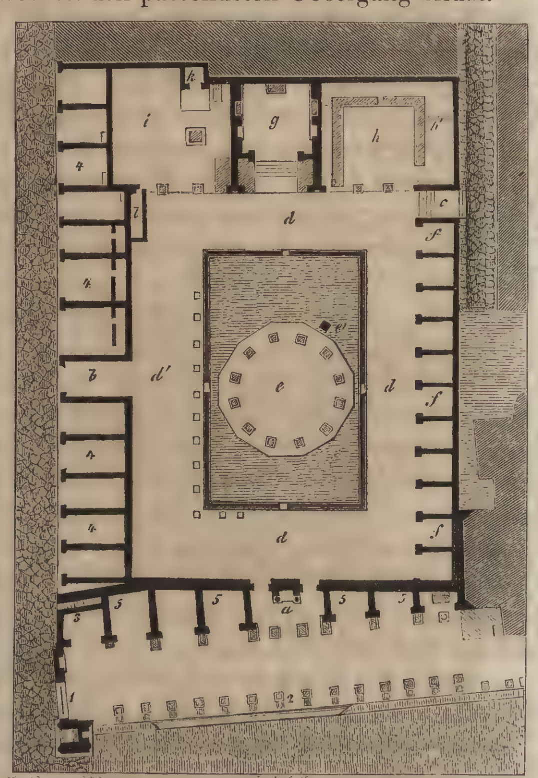


Fig. 90. Plan des s. g. Pantheon.

Das Gebäude steht, wie schon oben bemerkt, an der Nordostecke des Forum, unmittelbar am Triumphbogen, dessen einen Pfeiler wir links unten auf dem Plane Fig. 90 sehn, und an dem gewölbten Eingang für

Fussgänger 1. Es liegt nicht ganz rechtwinkelig gegen das Forum, wie die wenigsten Gebäude Pompejis in rechten Winkeln gegen einander orientirt sind. In seiner Front begrenzt es die Colonnade des Forum, von deren Säulen hier besonders eine vortrefflich erhalten ist. Hinter denselben, welche sich durch ihr Material (Marmor) und durch die Ordnung zu der sie, auf Basen stehend, gehören, von den übrigen Säulen der Forumcolonnade unterscheiden, sowie hinter den Stellen, wo sie standen, finden sich 15 mit an einander gekitteten Marmorstücken bekleidete viereckige Pfeiler von 114 Cm. Höhe, deren Krönungsplatten jedoch modern sind. Ob man dieselben als Statuenbasen wird betrachten dürfen, oder was sie sonst gewesen sein mögen, ist jetzt schwer zu entscheiden, irrig aber die Ansicht, die Forumscolonnade sei hier durch viereckige Pfeiler ersetzt gewesen. Auf zweien dieser Pfeilerstumpfen liegen jetzt marmorne Architravstücken ionischer Ordnung, welche nach beiden Seiten behauen sind, also zu einer zweifrontigen Colonnade gehören, ob aber zu derjenigen des Forum, muss dahin stehn, obgleich es nicht unwahrscheinlich ist. Anscheinend hat die vorspringende Façade den oberen Umgang der Colonnade unterbrochen, dass dies jedoch nicht wirklich der Fall war, zeigt die Treppe 3, welche nicht zum Innern des Gebäudes in Bezug steht, sondern einen der früher erwähnten Aufgänge zur Gallerie des Forum bildet. Links führt die s. g. *Strada degli Augustali*, früher Strasse der getrockneten Früchte vorüber, und mit 4 sind jene Läden bezeichnet, von deren reichem Inhalt an allerlei Früchten die Strasse den früher üblichen Namen erhalten hat. Von dieser Strasse her führt ein Nebeneingang *b* auf den Hof unseres Gebäudes. Ein zweiter *c* führt aus der durch das angrenzende Senaculum zur Sackgasse verbauten kleinen Strasse, jetzt *Vicolo del balcone pensile* durch ein kurzes Vestibül und über fünf Stufen in das s. g. Pantheon. Nach hinten stösst dasselbe an Privathäuser, unter denen dasjenige des Königs von Preussen (74 im Plan) namhaft zu machen ist.

Vor seiner Front unter der Colonnade liegen die mit 5 bezeichneten, als Wechslerbuden, *tabernae argentariae*, benannten kleinen Läden, welche ihren Namen theils der Passlichkeit der Lage theils dem Umstand verdanken, dass man in einem dieser Läden 1128 silberne und bronzene Münzen in einem fast ganz zerstörten Kasten gefunden hat[19]). Durch die verschiedene Tiefe dieser Läden ist für das Hauptgebäude die Rechtwinkeligkeit hergestellt. In der Mitte derselben ist der Haupteingang *a*, eine Doppelthür, zwischen der sich eine von zwei korinthischen Säulen eingefasste Nische für eine verlorene Statue befindet. Die Capitelle dieser Säulen zeigen in ihrem Ornament einen Adler, worauf diejenigen Gewicht gelegt haben, welche in unserem Gebäude einen Tempel des Augustus erkennen wollen. Treten wir durch den Haupteingang ein, so befinden wir uns unter einer breiten bedeckten Porticus *d*, welche wahrscheinlich den ganzen Hof umgab, deren Pfeilerstellung jedoch nur in *d'* sicher zu erkennen gewesen, jetzt aber auch verschwunden ist. Im Innern

dieser Porticus bleibt also ein offener, nach viereckigen Löchern in der umlaufenden Peperinstufe zu schliessen wahrscheinlich ringsum vergittert gewesener Hofraum von 16×25 M., in dessen Mitte wir auf einem zwölfeckigen etwas erhöhten Fussboden zwölf jetzt ganz restaurirte und mit modernem Stucco überzogene Fussgestelle von Stein erblicken, die zu der augenscheinlich unrichtigen populären Benennung des Gebäudes als Pantheon den Anlass gegeben haben, indem man sich auf ihnen die Statuen der zwölf grossen Götter errichtet dachte. Nach der richtigen Ansicht trugen diese zwölf Fussgestelle, welche man schon ihrer Gliederung nach nicht für Postamente halten kann, einen mit einer leichten Kuppel gedeckten Centralbau von Holzconstruction, welcher auf unbekannte Weise zerstört und verschwunden ist. Unmittelbar bei diesem Centralbau, aber nicht in seiner Mitte, ist eine Senke *e'*, in der man Fischgräten aufgefunden haben soll[20]. Rechts dem Nebeneingang *b* gegenüber lehnen sich elf kleine Cellen *f* von 2,75×3,12 M. an die Mauer des Gebäudes. Die beiden Abbildungen Fig. 91 zeigen deren Hinter- und Seitenwand; man bemerkt den nach vorn leise geneigten Fussboden und die Löcher zur Aufnahme der Deckenbalken. Dass sich die Mauer über diese Löcher nicht

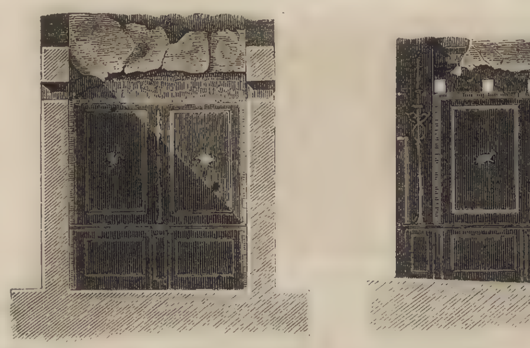


Fig. 91. Cellen im s. g. Pantheon.

unbeträchtlich erhebt, zeigt deutlich, dass die Cellen zweistöckig waren. Der Eingang in das obere Stockwerk kann nur durch eine äussere Gallerie vermittelt gewesen sein, wie eine solche in der unten zu besprechenden Gladiatorenschule (dem s. g. Soldatenquartier oder dem *Forum nundinarium*) erhalten ist. Diese, sowie die Treppe ist, als von Holz, gänzlich verschwunden aber man kann viereckige Löcher in der Front der die Cellen trennenden Wände auf die hier eingefügten Balken der Gallerie wahrscheinlich genug beziehen. Auf diese Zweistöckigkeit und auf die wenngleich bescheidenen Malereien an den Wänden dieser Cellen ist besonders deshalb aufmerksam zu machen, weil hiedurch die Ansicht widerlegt wird, welche in diesen Cellen Ochsenställe des vermeintlichen Schlachthauses erkennen will. Ochsenställe mit Wandmalereien sind doch selbst in Pompeji, der Stadt der Malerei, weder nachweislich noch annehmbar!

Im Hintergrunde des Gebäudes, dem Haupteingang gegenüber, sind drei grössere Räumlichkeiten *g, h, i,* von denen Fig. 92 eine Gesammtansicht bietet. Das mittlere dieser Zimmer von 6,50 □M. ist ein ganz unzweifelhaftes Heiligthum. Dasselbe ist auf fünf Stufen, die in einer eigenen Vorhalle liegen, über den Boden des Gesammtbaus erhoben, hat im Hintergrunde eine



Fig. 92. Hintergrund des s. g. Pantheon.

grosse Basis für das geweihte Bild und in seinen Seitenwänden je zwei Nischen für andere Statuen. Zwei derselben fand man, wie Fig. 93 zeigt, an Ort und Stelle, und erkennt in ihnen Livia, Augustus Gemahlin und Drusus. Gegenüber werden demnach die Statuen zweier anderen Glieder der Kaiserfamilie gestanden haben. Von dem Hauptbilde fand man nur einen


Fig. 93. Sacellum im s. g. Pantheon.

die Weltkugel haltenden Arm, aus dem man gewöhnlich auf eine Kaiserstatue, die des Augustus schliesst, welchem dies Sacellum geweiht gewesen wäre, welche aber eben so füglich einem Jupiter angehören konnte, dessen Cultus mit demjenigen der Vesta nahe verbunden war.

Auch das mit einer Stellung von zwei Pfeilern, deren Basen erhalten sind, gegen den Hof geöffnete Gemach links *i*, welches im Hintergrunde eine erhöhte und überwölbte Nische für ein Weihebild und vor derselben zunächst ein breites, mit Marmor belegtes und durch eine seitliche Treppe von fünf Stufen zugängliches Podium sowie vor diesem einen niedrigen Opferaltar enthielt, diente wahrscheinlich Cultuszwecken, welche aber nach ihrem Wesen durchaus nicht zu errathen sind.

Weniger klar ist die Bedeutung des Gemaches rechts *h*, welches sich grade wie dasjenige *i* gegen den Hof mit einer Pfeilerstellung öffnet. Dasselbe enthält eine an drei Wänden hinlaufende steinerne Bank, die 1 M. von der linken und der hinteren Wand, 3 M. von der rechten Wand entfernt und 1 M. breit ist. Man würde in derselben eines jener mehrfach in Pompeji vorkommenden gemauerten Triclinien erkennen, wenn die Fläche derselben nicht von aussen nach innen geneigt und die Breite zu gering wäre. Beide Umstände verbieten jeden Gedanken an ein Speisesopha, auf dem die Gäste entweder mit dem Gesicht gegen die Wand oder mit den Füssen höher als mit dem Kopf gelegen hätten. Auch spricht gegen diese Bedeutung ferner noch das Vorhandensein einer im Innern der Bank über den Fussboden erhobenen marmornen Rinne, die offenbar bestimmt ist, etwa vom Tische rinnende Flüssigkeiten aufzufangen und durch eine Oeffnung hinten abzuführen. Aber welche Flüssigkeiten? Unter der Annahme, welche in dem Gebäude das Schlachthaus (*macellum*) erkennt, hat man an das Blut der hier geschlachteten Thiere gedacht, unter anderen Annahmen ein Büffet erkannt. Am wahrscheinlichsten ist es, dass wir eine Küche vor uns haben, deren Heerd transportabel von Bronze war, wie manche andere Heerde in Pompeji, und dass die geneigte Steinbank zum Anrichten der Speisen und Getränke, die Rinne zum Abführen des zur Reinigung gebrauchten Wassers diente.

Nachdem wir so die einzelnen Räumlichkeiten des räthselhaften Gebäudes durchwandert haben, müssen wir uns nach einem möglichen Gesammtnamen umsehn. Zuvor aber ist noch des Gemäldeschmuckes nach den Gegenständen der Bilder Erwähnung zu thun. Unter ihnen finden wir freilich eine beträchtliche Zahl bedeutender mythologischer Stoffe behandelt: Phrixus auf dem Widder, Medea auf den Mord ihrer Kinder sinnend, Ulisses und Penelope, Jo und Epaphos, Romulus und Remus, Amor und Psyche u. A., dann eine Victoria, die einen Sieger bekränzt, eine Bacchantin und eine Reihe allegorischer Figuren, die z. B. das Leierspiel und die enkaustische Malerei darstellen (Abbildungen Mus. Borb. 1, A. B; 2, 12, 19; 4, 19. Zahn 1, 2.). Ferner an untergeordneten Stellen, wie mehrfach sonst, Landschaften, Seestücke, Thierkämpfe, Jagden u. dgl. m. Auffallend aber ist es, dass fast durch das ganze Gebäude hin, namentlich aber an den Eingängen Bilder angebracht sind, welche sich auf Nahrung, Speise und Gastmahl beziehen und von denen wir mehre im artistischen Theile näher betrachten werden. So ist im nördlichen Eingange auf der einen Wand ein anmuthiges Bildchen (Mus. Borb. 6. 51), in welchem das Mühlenfest V e s t a l i a durch Liebesgötter gefeiert wird, gegenüber ein ganz ähnliches (Mus. Borb. 4. 47), in welchem Amoretten für den Schmuck des Speisezimmers Kränze winden. An den Wänden des südlichen Nebeneingangs und noch reichlicher an denen des Haupteingangs finden wir sogenanntes Stillleben darstellende Bilder (Mus. Borb. 6. 38, 8. 26 u. 57), allerlei Geflügel, Kal-

kuten, Enten, Gänse, Rebhühner, bestens gerupft und gereinigt, Wild, Fische, Früchte in verschiedenen Gefässen, Eier in Glasschalen, Amphoren für Wein, allerlei Fleisch, Schinken, Schweinsköpfe, Brod und Kuchen, verschiedene Geräthe, z. B. Vorlegemesser und dergleichen mehr.

Die Benennung unseres Gebäudes als Pantheon bedarf keiner Widerlegung; sie ist allgemein als grundfalsch erkannt; ebenso wird es nach dem, was wir bereits gesagt haben, unnöthig sein, gegen die Bezeichnung des Baues als Schlachthaus, *macellum*, Einsprache zu erheben; für dieselbe spricht eigentlich Nichts. Gegen die von Bonucci in seinem Buche *Pompei descritta* (1826) aufgestellte Ansicht, nach der das Sacellum dem Augustus geweiht, die übrigen Räume zu Festgelagen bestimmt sein sollen, welche die Augustalen dem Volke gaben, eine Ansicht, welche in dem Centralbau die Küche (!), in den elf kleinen Cellen die Speisezimmer (!) erkennt, lassen sich die wesentlichen Gründe, so schlagend sie sind, nicht kurz darstellen. Auch die von Bechi aufgestellte Erklärung, welche sich auf die Aehnlichkeit des bekannten s. g. Serapisheiligthums in Puzzuoli stützt, und demnach ein Serapeum erkennen will, ist hinfällig. Das Serapeum von Puzzuoli ist durch die neuere Forschung als Gebäude für eine Heilquelle erkannt, welche unter dem Centralbau sprudelte, während die hinteren Räume dem Cult, die kleinen Cellen zur Incubation (Traumorakel) dienten. Eine solche Heilquelle ist aber in Pompeji nicht nachzuweisen, denn wenn wir die erwähnte Senke, in der die Fischgräten zufällig liegen konnten, als Fassung der bei der Eruption des Vesuv versiegten Quelle betrachten sollten, so müsste sie in der Mitte des Centralbaus liegen. Auch weisen die Malereien, namentlich die vielen Esswaren in denselben, eher auf Alles hin als auf ein Brunnenhaus. Bei dem Genuss von Heilquellen pflegt man Diät zu halten, die vielen Leckerbissen an den Wänden hätten also die armen hungernden Curgäste arg tantalisirt.

Manches Plausibele hat die Annahme, unser Gebäude sei ein Hospitium, ein unter Götterschutz stehendes Gebäude zur gastlichen Aufnahme angesehener Reisender. Aber auch hiebei bleiben wesentliche Schwierigkeiten übrig, und namentlich wird der Centralbau nicht erklärt, wenn auch die kleinen Cellen als *cubicula* (Schlafzimmer) und der Raum *h* als Küche seine annehmbare Bestimmung erhält.

Die einzige in der That grosse Wahrscheinlichkeit hat nach dem Allen wie schon gesagt, die von Pyl vorgeschlagene Benennung eines Vestaheiligthums und Prytaneums für sich. Die Form des griechischen Hestia- wie des römischen Vestaheiligthums war eine runde, es ist aber ferner nachgewiesen, dass die griechischen Prytaneen aus grösseren Bauanlagen bestanden, deren Mittelpunkt das eigentliche Heiligthum der Hestia bildete. Halten wir diese Thatsachen fest, so werden wir in den 12 Fussgestellen der Mitte die Pfeilerbasen des hier zwölfeckigen statt kreisrunden Centralbaus zu erkennen haben, in welchem unter gewölbter und oben offener Decke der Altar der Göttin stand.

Im Prytaneum griechischer Städte wurden verdiente Bürger auf Staatskosten gespeist, ausserdem aber dienten die Heiligthümer der Vesta zu Festmahlen, wodurch das Vorhandensein des näher beschriebenen Raumes *h* sich erklären würde. In dem Heiligthum in der Mitte des Hintergrundes erkennen wir, allerdings nur frageweise, ein Sacellum des Jupiter, der namentlich als Pistor (Vorstand der Müllerei und Bäckerei) mit Vesta im Cult verbunden ist. Denn auch diese Göttin als diejenige des Heerdes, ist Beschützerin der Ernährung, und damit sowie mit den hier gefeierten Festmahlen verträgt sich nun wieder aufs beste nicht nur die Masse von Esswaaren, welche an den Wänden ringsum abgebildet ist, sondern ganz insbesondere die Darstellung des, wie schon erwähnt, Vestalia heissenden, von Eroten begangenen Müllerfestes. Ueber die Bedeutung des Sacellum *i* kann auch jetzt nicht abgesprochen werden, während in den kleinen Cellen *f* wenigstens möglicherweise die Schlafzellen der Vestalinen oder auch, vielleicht wahrscheinlicher, diejenigen der hier nothwendigen zahlreichen Dienerschaft gesucht werden könnten. Die centrale Lage unseres Gebäudes am Forum und neben dem Sitzungslocal der Decurionen begünstigt die neueste Benennung gar sehr, denn diese Lage ist die für das Prytaneum und das Heiligthum der Vesta gewöhnliche. Ein Vestaheiligthum aber kann Pompeji kaum gefehlt haben, während wir dessen Charakterisirung als Prytaneum den griechischen Einflüssen, die hier geherrscht haben, wohl zutrauen dürfen. Wenn endlich in der mittleren Cella des Hintergrundes, also frageweise der des Jupiter, Statuen von Gliedern der kaiserlichen, namentlich der vergötterten Familie des Augustus stehn, so kann das in der Zeit des blühenden Kaisercultus nicht in Erstaunen setzen oder die sonst bewährte Nomenclatur des ganzen Gebäudes beeinträchtigen.

2. Das Sitzungslocal der Decurionen (Senaculum).

Dieses neben dem Prytaneum am Forum stehende Gebäude, von dem Nichts als die aus Ziegeln, meist in dem s. g. *opus reticulatum*, einem netzförmigen Mauerwerk, erbauten Umfassungsmauern und die in schönem Ziegelwerk aufgeführten Pfeiler und Halbpfeiler stehn, welche früher mit Marmor und Stucco bekleidet waren, ist freilich seiner Bestimmung nach nicht absolut sicher,[1] jedoch ist es durchaus wahrscheinlich, dass wir in ihm das Sitzungslocal der Decurionen (des Municipalsenats) zu erkennen haben, für welches kein antiker Ausdruck bekannt ist, wie für das Sitzungslocal des Senats in Rom der Name *senaculum*. Zu einem solchen Versammlungslocal eines Collegiums eignet sich unser Gebäude vortrefflich, indem es hinter einer 3,40 M. vor die Flucht der nebenstehenden Gebäude gegen das Forum vorspringenden Vorhalle *a* einen grossen viereckigen Saal *b* von 20 × 18 M. bildet, an welchen sich hinten eine halbkreisförmige Nische oder Absis *c* von 11 M. Oeffnung und 6,50 M. Tiefe anschliesst.

In dieser steht eine breite 2 M. hohe Basis *d*, welche entweder selbst die Sitze der Präsides der Versammlung (die *duoviri* auf zwei Bisellien sitzend) trug, oder zu deren Fusse die Sitze derselben gestanden haben werden, während die Basis etwa die Bilder schützender Gottheiten trug. Sicher lässt sich hierüber nicht absprechen; für den ersteren der angegebenen Zwecke erscheint die Basis reichlich hoch, auch sind keine Treppen vorhanden,

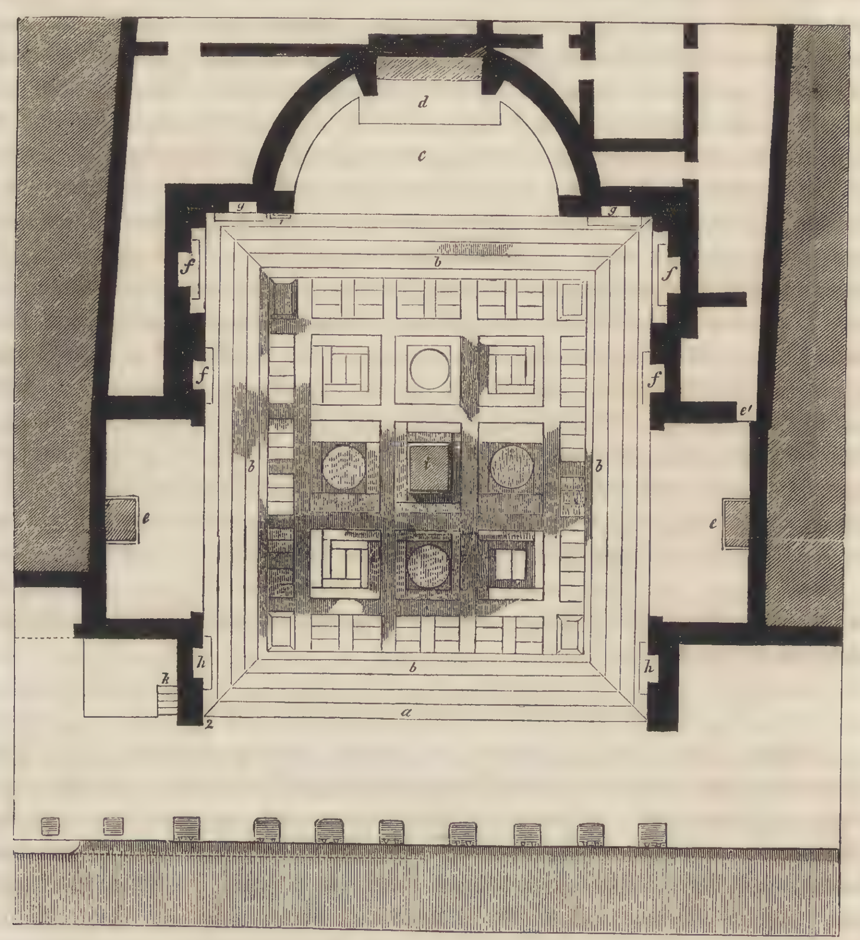


Fig. 94. Plan des Sitzungssaales der Decurionen.

die aber freilich von Holz gewesen sein können, für den letzteren Zweck ist sie wohl zu breit, auch liegt hinter ihr in der viereckigen Nische eine zweite, 90 Cm. höhere Basis, die eher für eine Statue geeignet scheint. Zu beiden Seiten des Saales finden wir zwei andere grosse viereckige Nischen *e* von 7,50×4 M., in denen ebenfalls Basen, wohl auch für Götterbilder stehn; an denselben Wänden sind noch je drei viel kleinere Nischen *f*, *h*, derglei-

chen sich an den Seiten der Absis in *g* wiederholen. Diese werden entweder für Ehrenstatuen verdienter Bürger oder für Kaiserbilder gedient haben, und so finden wir in diesem Saale eine reiche Decoration bedeutsamer geheiligter und profaner Sculptur.

In der Mitte des ganzen Raumes steht ein Altar *i*, auf dem wahrscheinlich vor Beginn der Berathungen geopfert wurde, vielleicht nach dem Muster der römischen Curie ein Altar der Victoria. Der Fussboden ist mit verschiedenfarbigen Marmorplatten, wie unser Plan angiebt, bedeckt gewesen, von denen nur ein Stück in der Mitte erhalten ist, wie sich auch von dem Marmorschmuck der Wände nur eine Halbsäule und eine Pfeilerbasis erhalten haben. Die Decke muss aus Holzbalken bestanden haben, welche ein bemaltes und vergoldetes Getäfel trugen, denn eine steinerne Decke ist nicht anzunehmen, weil jede Spur einer inneren Säulenstellung fehlt, und eine Wölbung ist unmöglich, weil die Wände viel zu schwach sind, um deren Druck und Seitenschub auszuhalten. Ueber den kleinen und geheimen Verbindungsgang *e'* aus der Nische *e* rechts in den s. g. Quirinustempel ist oben bei Gelegenheit dieses gesprochen. Noch wollen wir bemerken, dass die Steinblöcke, durch welche wir im Plan die Vorhalle gegen die Linie des Forum abgegrenzt sehen, nicht etwa Pfeiler oder Pfeilerstumpfe sind, sondern blosse Fundamentsteine, welche im Niveau des Trottoirs des Forum liegen, und von denen sich jetzt in keiner Weise ausmachen lässt, was sie einstmals etwa getragen haben.

3. Das Gebäude der Eumachia.

Dieses nächst der grade gegenüberliegenden Basilika grösste und bedeutendste Gebäude am Forum wurde von 1817 — 1821 ausgegraben. Ueber dem Nebeneingang von der Strasse der Abundantia steht eine Inschrift, welche über dem Haupteingang auf dem Architravbalken der Forumcolonnade wiederholt war und auf dessen Blöcken in Fragmenten erhalten ist (Mommsen No. 2204 u. No. 2205), aus der wir lernen, »dass die Cerespriesterin Eumachia in ihrem Namen und demjenigen ihres Sohnes M. Numistrius Fronto das Chalcidicum die Porticus und die Crypta auf eigene Kosten gebaut und der Pietas und Concordia Augusta geweiht hat«. Dazu kommt eine andere auf dem Fussgestell der Statue der Stifterin (2208), welche aussagt, dass die Zeugwalker (*fullones*) die Statue geweiht hatten. Obgleich wir aber aus der ersteren Inschrift die Namen für Theile des Gebäudes kennen und aus der zweiten ersehen, dass die Zeugwalker bei der Errichtung derselben ein ganz besonderes Interesse haben, so dürfen wir doch nicht behaupten, über die Bedeutung und Bestimmung des ganzen Gebäudes oder über alle Einzelheiten seiner Ruinen zweifellos aufgeklärt zu sein. Selbst die Zurückführung der in der Weihinschrift genannten drei Theile des Bauwerks auf die

Räumlichkeiten der Ruinen hat ihre Schwierigkeiten; denn wenngleich die Worte Porticus und Crypta in ihrer Bedeutung feststehen, und danach wohl in dem offenen Säulengange *B* (Porticus) und den bedeckten, äusseren Umgange *C* (Crypta) wieder zu erkennen sind, so ist doch die Bedeutung des an sich unbezeichnenden Wortes Chalcidicum allerlei Zweifeln und verschiedenen Erklärungen unterworfen. Deswegen hat man demselben auch in der Anwendung auf dies Gebäude eine dreifache Deutung gegeben. Nach der ersten wäre unter Chalcidicum die dem ganzen Gebäude vorgelegte Halle *A* unseres Plans zu verstehen, nach der zweiten hätte man das Chalcidicium vielmehr in der Porticus *B* und die Porticus in der Halle *A* zu suchen, während die dritte und wahrscheinlichste das Wort Chalcidicum auf das ganze Gebäude bezieht, dessen einzelne Theile in der Inschrift neben dem Gesammtnamen aufgeführt werden, ähnlich wie in der Theaterinschrift (M. 2229) neben dem Theater noch Theile derselben, Crypta und Tribunalien genannt sind.

Auch über die Bestimmung des Gebäudes steht die Ansicht keineswegs fest, jedoch scheint die Annahme, dasselbe sei eine Art Börse, ein Gebäude für Handel und Verkehr, vielleicht ganz besonders für den Zeughandel gewesen in Ermangelung einer beweisbaren anderen nicht verwerflich. Unter dieser Voraussetzung erklären sich die Einzelheiten ziemlich genügend. Die grosse Vorhalle *A* mag für Besprechungen der Handelsleute bestimmt gewesen sein. Sie scheint nach den Seiten hin durch Gitterthüren verschliessbar gewesen zu sein, welche freilich mit Sicherheit nur nach der Seite der Strasse hin nachweisbar sind. Hier steht in der Mitte eine Säule auf einer Base und in den erhaltenen Marmorplatten des Fussbodens sieht man die Zapfenlöcher für zwei zweiflügelige Gitterthüren. Nach der Seite des Quirinustempels hin sind die letzten Spuren einer ähnlichen Vergitterung verschwunden. In den durch eine kleine Treppe *a'* und zwei Thüren betretbaren Nischen *a a* mit einem 1,36 M. über dem Boden erhöhten Podium und einem noch erhaltenen Rest von Marmorbekleidung vermuthet man den Platz für Ausrufer von Bekanntmachungen oder auch bei Auctionen, was freilich nicht zu erweisen, obwohl nicht unwahrscheinlich ist. Auch für Sitze obrigkeitlicher oder richterlicher Personen würden sie in alle Wege geeignet erscheinen, und ihre Entfernung von einander ist gross genug, um die Annahme zweier gleichzeitig vor denselben zu behandelnden Processe zuzulassen. Die kleinen Nischen *b* in der Hinterwand dieser Halle sind für Statuen bestimmt gewesen. Diese Hinterwand ist doppelt und zwar, wie man sieht, um die mangelnde Rechtwinkeligkeit des Gebäudes gegen das Forum herzustellen. Der Zwischenraum zwischen den beiden Mauern links wurde als Magazin benutzt, in demjenigen rechts liegt eine Treppe und finden sich ganz niedrige gewölbte Räumchen, deren Zweck schwer erklärbar ist, wenn sie nicht als Abtritt dienten, was wahrscheinlich

ist. In dem kleinen Raume links vom Eingange fand man viele Marmortafeln, mit denen die Wände bekleidet werden sollten, aufgespeichert, ein Zeichen, dass auch dies Gebäude bei der Katastrophe Pompejis noch in der Reparatur begriffen war. Zu diesem gesellt sich das andere, dass man im Innern einen Marmorblock gefunden hat, auf dem mit Kohle eine Linie für die Steinsäge oder den Meissel vorgezogen war. Der Eingang in der Mitte der Vorderwand führt in die Porticus, einen Säulengang von 58 marmornen Säulen, von denen bei *x* einige Basen und Stumpfe erhalten sind. Dieser Säulengang umfasst einen in der Mitte offenen Hof. Unter dem Boden dieses Hofes befindet sich eine grosse Cisterne, zu welcher man durch eine aufzuhebende Steinplatte in der Mitte, deren Ring noch beweglich ist, sowie eine dergleichen an der Vorderseite, gelangte. An der rechten Seite dieses Hofes sehen wir bei *c* eine Reihe gemauerter, länglich viereckiger Fundamente, deren

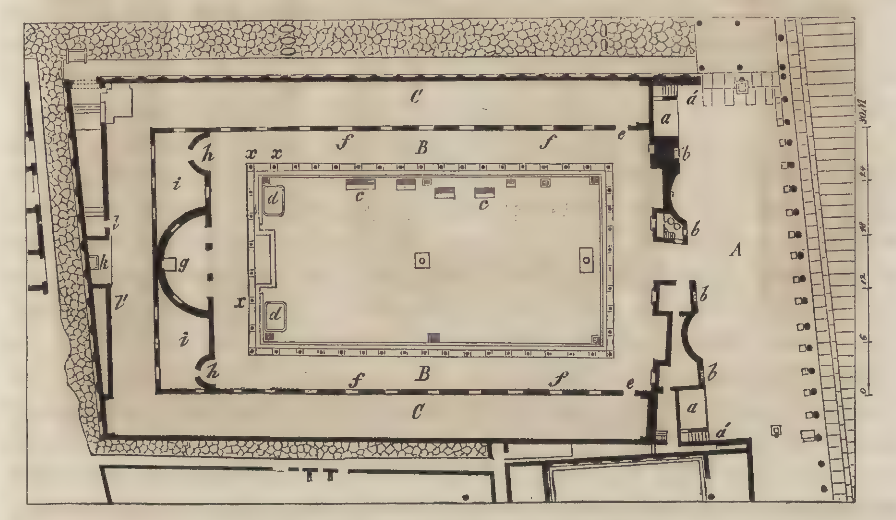


Fig. 95. Plan des Gebäudes der Eumachia.

zwei viel grössere am hinteren Umgange bei *dd* stehen. Man hält sie für die Füsse steinerner Tische, auf deren Platten die feilgebotenen Waaren (Wollenstoffe) zum Verkauf ausgelegt worden seien. Andere haben hiemit die Cisterne verbunden, und unter Hinweis darauf, dass noch heute in Italien vielfach, wie auch anderswo, die Wäsche durch Ausklopfen auf flachen Steinen gereinigt wird, unser Gebäude zum öffentlichen Waschhaus gemacht, was mit dem benachbarten Schlachthaus prächtig stimmt, und gewiss eine äusserst würdige Begrenzung des Forum abgiebt, jedoch durch die Betrachtung der Apparate in dem wirklichen Wasch- und Walkhause Pompejis, der Fullonica, widerlegt wird. In diesem offenen Säulengange und dem von ihm umschlossenen Hofraum wird sich bei gutem Sommerwetter der Zeughandel bewegt haben, vielleicht nebst anderen Geschäften, bei schlechtem und bei Winterwetter zog man

sich in die Crypta *C* zurück, in die man durch die Eingänge *e e* gelangt, und welche durch Fenster *f* von dem Hofe aus ihr Licht empfing. Diese Fenster waren an den Seiten der Brüstung, wo viereckige Zapfenlöcher erhalten sind, eingezapft. Aus dem Hofe gelangt man über zwei niedrige rings umlaufende, aber nur hinten und zum Anfang der Langseiten erhaltene Stufen vor die grosse Nische im Hintergrunde des Säulenumgangs, in welcher eine grosse Statuenbasis *g* steht, und in der man 1818 eine Statue, leider ohne Kopf, im bemalten Gewande mit vergoldeter Verbrämung fand, in welcher man die Pietas oder die Concordia, der das Gebäude geweiht war, vermuthet und zwar nach Massgabe des Fragmentes eines sehr elegant verzierten Füllhorns, welches sie im linken Arme hält [21], wohl ziemlich unzweifelhaft mit Recht. Vor der



Fig. 96. Statue der Eumachia und blinde Thür.

Basis mag der Platz für den Sitz einer richterlichen Person gewesen sein, welche aus dieser Absis heraus den Verkehr überwachte und bei demselben entstandene Streitigkeiten schlichtete. Die Bestimmung der kleineren Nischen zu beiden Seiten *h, h* ist so wenig auszumachen, wie die Verwendung bestimmt werden kann, welche die beiden unregelmässigen, durch zwei Fenster aus dem Säulenumgang erleuchteten Räume *i, i* zu den Seiten der grossen Nische gefunden haben, falls man nicht annehmen will, dass darin die Waaren gespeichert gewesen sind. Hinter der grossen Nische, also im Hintergrunde der Crypte und des ganzen Baus, steht (jetzt in einem Gypsabguss) die Statue der Stifterin in einer viereckigen Nische *k*. Rechts von derselben ist eine Thür *l*, welche sich auf einen über Stufen und eine geneigte Ebene abwärts auf die Strasse führenden Gang öffnet. Um mit dieser die Symmetrie herzustellen, ist links auf die Wand eine blinde Thür *l'*, gelb, also in Holzfarbe gemalt, welche uns in Verbindung mit den neuerdings gewonnenen

Gypsabgüssen des verkohlten Holzwerkes bei der Reconstruction der Producte des pompejanischen Zimmerergewerkes wesentliche Dienste zu leisten im Stande ist. Sie zeigt drei lange und schmale Pannele (Spiegel) neben einander, und in der Mitte ist der kleine Ring zum Anziehn nicht vergessen.

Die Decoration des Gebäudes ist ziemlich einfach; die Wände der Crypte sind in abwechselnden gelben und rothen in nicht mehr als Spuren erhaltenen Feldern gemalt, in deren Mitte ein kleines, meist landschaftliches Bild angebracht ist. Der Sockelstreif ist schwarz und auf ihm sind Pflanzen dargestellt. Die Wände der Porticus waren mit zum Theil noch erhaltenen bunten Marmortafeln bekleidet, deren Eindruck im Stucco man an anderen Stellen sieht. Die fehlenden sind wahrscheinlich von den Pompejanern bald nach der Verschüttung oder im Laufe der auf diese folgenden Jahrhunderte ausgegraben. Bei dieser Nachgrabung sind denn auch wohl die korinthischen Marmorsäulen der Porticus entfernt worden, von denen man nur einzelne Reste an Ort und Stelle gefunden hat. Die Hauptthüre hatte eine schöne Einfassung von Marmor in geistreicher Arabeskenmanier, von der noch unten die Rede sein wird, ebenso wie von dem Giebel der Nische, bei dem die Geschmacklosigkeit von Kragsteinen unter der Giebelschräge hervorgehoben werden muss.

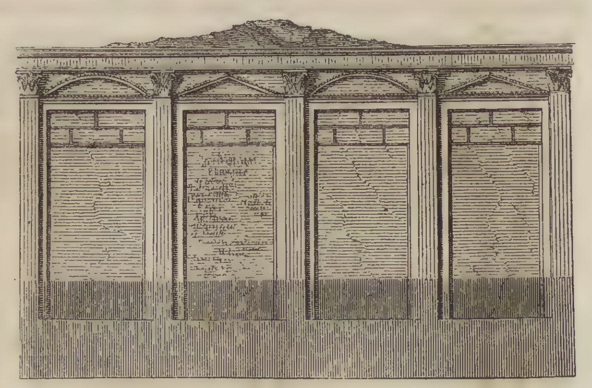


Fig. 97. Album am Gebäude der Eumachia.

Die äussere Mauer nach der Strasse der Abundantia zu ist durch flache Pfeiler in eine Reihe von Mauerfeldern zerlegt, die wie die gleichen im s. g. Quirinustempel abwechselnd flachdreieckig und flachgewölbt gekrönt sind. Diese Mauerfelder dienten als Album (s. Fig. 97), und es sind auf diesen Alben viele interessante Inschriften gefunden worden, welche mit anderen später zu besprechen sein werden.

Ueber die angebliche Schule gegenüber dem Chalcidicum an der Strasse der Abundantia und an der Ecke des Forum ist oben bei der allgemeinen Beschreibung des Forum das Nöthige gesagt.

4. Die s. g. drei Curien oder Tribunalien.

Die Namen Curien oder Tribunalien, welche man den hauptsächlich 1812 ausgegrabenen, unverbunden neben einander liegenden Gebäuden südlich am Forum gegeben hat, sind durchaus problematisch und wir dürfen nicht

behaupten, die Bestimmung dieser Gebäude zu kennen; auch ist in denselben keine Inschrift noch sonst ein charakteristischer Gegenstand gefunden worden, welcher unsere Erklärung leiten könnte. Nur negativ können wir mit ziemlicher Sicherheit sagen, zunächst, dass wir Heiligthümer nicht zu erkennen haben, da sie von allen Tempeln Pompejis vollkommen verschieden sind. Sie stellen nämlich mässig grosse oblonge Sääle mit runder oder polygonaler Nische im Hintergrunde dar, ohne namhafte Erhebung über den Boden, ohne Säulenvorhalle, denn dass die hintere Säulenreihe der hier doppelten Forumcolonnade ihnen gehöre ist ein Irrthum. Für Basiliken ferner scheinen die Gebäude zu klein; die Bezeichnung zweier derselben als Curie und Senaculum

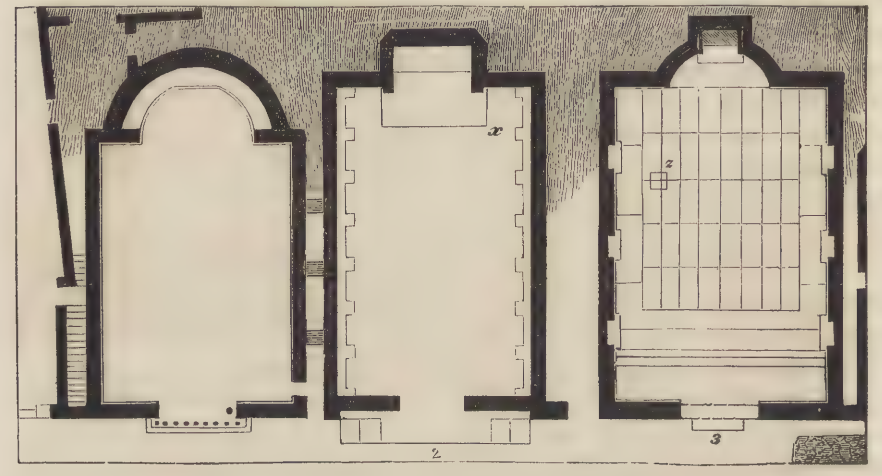


Fig. 98. Plan der s. g. Curien oder Tribunalien.

lässt sich schwerlich mit positiven Gründen vertheidigen, die Benennung des mittelsten als Schatzhaus (*aerarium*) deswegen, weil man in ihm ein paar hundert lose Münzen gefunden hat, ist offenbar eine starke Naivetät, und der Eingang über eine erhöhte Rampe für eine solche Bestimmung des Saales schwerlich geeignet. Bleibt noch die Ansicht, welche hier Gerichtshöfe für Bagatellsachen oder Privatstreitigkeiten erkennt, und sich auf Vitruvs Vorschrift beruft, dass die Gerichtsstätte am Markte und doch von seinem Treiben so viel wie möglich abgetrennt sein solle. Beide Momente sieht man hier erfüllt und erkennt in den Nischen im Hintergrunde die Plätze für die Richter. Vielleicht ist daran etwas Wahres, nur ist der Name Tribunalien unantik, da Tribunal nur die Erhöhung für den Sitz des Richters, nicht den Gerichtshof bezeichnet. Uebrigens haben diese Sääle bei ihrer Uebereinstimmung im Ganzen genug Verschiedenheit im Einzelnen, um die Annahme zu rechtfertigen, dass sie verschiedenen Zwecken gedient haben. — In dem ersten Saale, in dessen vorgelegter Steinschwelle man die Löcher einer ehemaligen Vergitterung, sowie die Angeln einer dahinterliegenden Thür erkennt, sind noch die schwachen Reste

einer Marmorplattung des Fussbodens und einer ebenfalls marmornen Wandtäfelung erhalten. Das Gebäude ist demnach stattlich genug decorirt gewesen. Merkwürdig ist in demselben eine kleine und niedrige Thür nahe an der Ecke der rechten Langseite, in deren Schwelle die Reste der Angeln stecken und welche in den schmalen Gang zwischen dem ersten und zweiten dieser Gebäude führt. Derselbe ist mit Strebebogen theiweise überdeckt und in seinen Wänden sieht man zahlreiche kleine viereckige Löcher, die jedoch, wie sie in mehren Reihen über einander liegen, schwerlich zur Aufnahme von Balken bestimmt gewesen, sondern wahrscheinlicher als ein Zeichen der Unfertigkeit des Wiederaufbaues der Stadt zu betrachten sind. Man kann sich bei dem Anblick dieser Löcher, die sich übrigens ähnlich an und in mehren anderen Gebäuden wiederholen, kaum erwehren, der Erklärung beizustimmen, welche mir für dieselben einer der Oberaufseher gab, dass sie nämlich zur Aufnahme der Balken der Gerüste dienen sollten, welche man bei dem Bewerfen der Mauern mit Stucco gebrauchte, und dass sie nach Erfüllung ihres vorübergehenden Zweckes zugesetzt worden sein würden, wenn man eben mit dem Abputz fertig geworden wäre. Wohin übrigens dieser schmale Gang führte und wozu er gedient hat, ist, für jetzt wenigstens, ein unlösbares Räthsel, da hinter diesen Bauwerken am Forum unausgegrabene oder vielmehr jetzt zum Theil wieder verschüttete Gebäude liegen, so dass der Gang jetzt nur auf mit Unkraut überwucherten Schutt hinführt. — Fast noch reicher als der erste war der mittlere Saal verziert, in welchem sich an den beiden Langseiten eine Reihe von über 1 Meter hohen Fussgestellen für Statuen finden, während in seinem Hintergrunde ein über 2 Meter hohes Podium steht, hinter dem sich eine wiederum 1 Meter erhöhte Nische, gewiss für eine Hauptstatue bestimmt, befindet. Das Podium davor, welches durch eine hölzerne Treppe zugänglich gewesen sein muss, wird für den Sitz eines richterlichen Beamten bestimmt gewesen sein. Von der Bedeckung des Fussbodens mit bunten Marmorplatten sind namentlich bei x nicht unbedeutende Reste erhalten.

Zwischen dem zweiten und dritten Gebäude wiederholt sich der in seiner Bestimmung unerklärliche Gang, den wir zwischen dem ersten und zweiten gefunden haben, auch er, wie jener, gegen das Forum durch eine Thür mit grader Oberschwelle geöffnet und, wiederum wie jener, mit Reihen von viereckigen Löchern in seinen Wänden (ihrer 5 über einander bei 4 Fuss Distanz) versehen, dagegen ansehnlich breiter als der erstere.

Das dritte Gebäude zeigt den am meisten complicirten Plan. Man betritt dasselbe über eine seiner Thür vorgelegte und eine zweite, seine Schwelle bildende erhöhte Stufe und steht dann zunächst in einer Art von Vorraum mit etwas tiefer liegendem Fussboden. Von diesem führen zwei über die ganze Breite des Gebäudes reichende Stufen in den Hauptraum, dessen Wände rechts und links je drei Nischen für Statuen zeigen, während sich auch auf seinem marmorgeplatteten Fussboden noch mehre, als solche wenig-

stens mögliche Statuenbasen finden, von denen jedoch nur eine, die unser Plan zeigt, an ihrem richtigen Orte zu stehn scheint. Die halbkreisförmige Nische im Hintergrunde, in der ein grosses Postament steht, ist zu beiden Seiten hoch oben in der Wand von Fenstern eingefasst, welche um so merkwürdiger sind, als das Gebäude nach hinten durch das Peristyl eines wenigstens theilweise ausgegrabenen Privathauses begrenzt ist, wobei freilich rechts und links von der Nische ein kleiner, nicht zu dem Areal dieses Hauses gehöriger Lichthof übrig bleibt. Neben diesem dritten Gebäude an der Südseite des Forum führt eine Thür in die Strasse neben der Basilika, an der gleich zur rechten Hand dessen, der sie betritt, sich eine Treppe auf dem oberen Umgang der Colonnade des Forums befindet.

5. Die Basilika.

Die Basiliken, wie auch der Name *basilike stoa* d. i. königliche Halle zeigt, griechischen Ursprungs, wurden in Rom erst nach der genaueren Bekanntschaft mit Griechenland eingeführt. Die erste Basilika in Rom baute P. Cato im Jahre 570 d. Stadt (184 v. Chr.), später wurden die Basiliken zu den ausgedehntesten selbst fünfschiffigen Prachtbauten, deren mehre hochberühmte (B. Aemilia, B. Julia) am Forum in Rom standen. Ihrem Grundprincip nach waren sie nur bedeckte Hallen, welche Schutz gegen Sonne



Fig. 99. Ansicht der Basilika.

und Regen boten und dem Handel und Verkehr bestimmt waren; später verband man mit diesen antiken Börsen sehr zweckmässig eine Gerichtsstätte (Tribunal), welche am hinteren Ende irgendwie erhöht und abgetrennt

angebracht wurde, häufig in einer eigenen herausgebauten Nische, der Absis, in welcher der Sitz des Prätors mit seinem Personal war, der von hier aus das ganze Treiben des Verkehrs überblicken konnte. Die so eingerichtete Basilika erschien den Christen zur Zeit der ersten öffentlichen Anerkennung ihrer Religion mit Recht als das geeignetste Gebäude für ihre Kirche; die mehrfachen Schiffe fassten eine bedeutende Menschenmenge und die Nische oder Absis erschien in ihrer Auszeichnung und Abtrennung, welche die Christen durch Vorsetzung des s. g. Triumphbogens noch vermehrten, als ein natürlicher Platz für den Hochaltar. Demnach wurden mehre antike Basiliken in Rom zu christlichen Kirchen, das Christenthum erbaute ähnliche neue Gebäude mit einigen Veränderungen, namentlich der Erweiterung der Absis und der Durchlegung eines Kreuzschiffes, und dieser Plan ist das Grundschema aller originell abendländischen kirchlichen Architektur bis auf unsere Zeit geblieben.

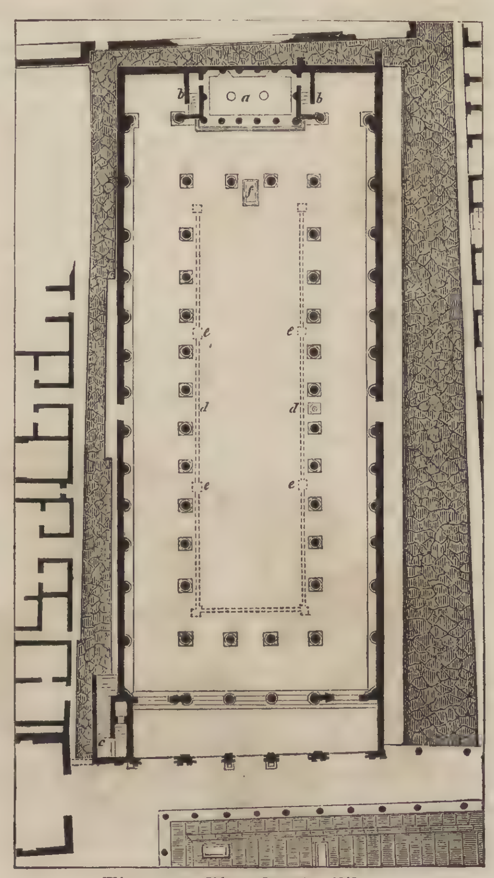


Fig. 100. Plan der Basilika.

Unsere Kenntniss des Basilikenbaues beruht wesentlich auf den Regeln Vitruv's (V. 1.) und der Beschreibung von der von ihm in Fanum errichteten Basilika, sodann auf der Basilika in der umbrischen Stadt Ocriculum auf den ältesten christlichen und endlich auf dem pompejanischen Gebäude, von dessen Ruinen wir (Fig. 99) eine Ansicht vor uns haben, vorausgesetzt nämlich, dass dies Gebäude wirklich eine Basilika sei. Die Uebereinstimmung der meisten Schriftsteller, die allgemeine Disposition des hieneben stehenden Planes und die fast zur Identität aller Theile gesteigerte Aehnlichkeit eines Gebäudes in Herculaneum, das nur die Basilika sein kann, stimmt gewiss dafür, mancherlei Détail macht Schwierigkeiten, welche einige neuere Forscher bewogen haben, anstatt einer Basilika ein Comitium zu erkennen, das soll nach diesen Auctoren das Gebäude für die Volksversammlungen sein. Dass ein solches Gebäude

unter diesem Namen, der mit dem Namen der souveränen Volksversammlung übereinstimmt, für die Versammlungen des Volks zur Erlassung oder Aufhebung von Gesetzen, zur Verleihung von Ehrenämtern, zur Aburteilung von Capitalverbrechen in Rom vorhanden war und zwischen dem Forum und der Curia Hostilia stand, ist freilich gewiss, aber es fragt sich, ob eine Municipalstadt wie Pompeji allein und wesentlich für die Volksversammlungen mit den geringfügigen Geschäften, welche derselben zustanden, ein eigenes und so ansehnliches Gebäude nöthig hatte. Dass in diesem Gebäude auch die Volksversammlungen gehalten worden sind, ist möglich und sogar wahrscheinlich, aber das bestimmt den Namen nicht, den wir ihm zu geben haben, während der Bezeichnung als Basilika noch der Umstand zur Unterstützung gereicht, dass unter den mancherlei von müssigen Händen in die Wände eingekratzten Inschriften sich zweimal das Wort BASSILICA (*Basilica*) fand, was doch ein seltsames Spiel des Zufalls genannt werden müsste, wenn das Gebäude einen anderen Zweck und Namen gehabt hätte.

Vitruv schreibt vor, dass die Basiliken am Forum und zwar in der wärmsten Lage errichtet werden sollen, Bedingungen, welche unser an der südwestlichen Ecke des Forum liegendes Gebäude so gut wie möglich erfüllt, sowie es auch die von Vitruv geforderte Grundform des oblongen Vierecks von einer Breite von nicht unter $^1/_3$ und nicht über $^1/_2$ der Länge in seinem Areal von 27,35 M. × 67 M. (= 1 : $2^8/_{13}$) bestens einhält. Das im Hintergrunde anzubringende erhöhte Tribunal sehn wir in unserem Gebäude in *a*; vor demselben war bis zur Säulenstellung ein freilich nicht grosser, aber immerhin genügender Raum für das Auftreten der Parteien, so dass eine Absis nicht angebaut zu werden brauchte, welche schwerlich so wesentlich ist, dass man ihr Vorhandensein zum Kriterium der Basilika zu machen hätte. Auf die 2 M. hohe Tribüne führten hölzerne Treppen, die kleinen im Plan bei *b b* sichtbaren leiten hinab in einen kellerartigen Raum unter der Tribüne, von dem wir sogleich reden werden. Zu beiden Seiten ist die Tribüne durch Mauern abgeschlossen, durch welche jenen verlornen Treppen entsprechende

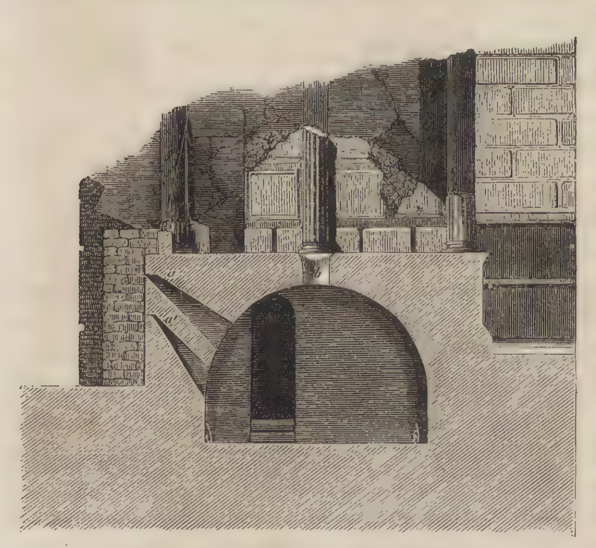


Fig. 101. Raum unter der Tribüne.

Thüren gebrochen sind, nach vorn tragen ihr Dach sechs korinthische Säulen, deren mittelstes Intercolumnium etwas weiter ist, als die zur Seite, offenbar um auf den Sitz des Duumvirs eine freiere Aussicht zu gewähren. Die Bestimmung des durch zwei kleine Lichtöffnungen *a* u. *a'* von aussen her schwach erleuchteten Raumes unter dem Tribunal (Fig. 101) ist unsicher; derselbe mag als Aufbewahrungsort verschiedenen Geräths gedient haben, bei welcher Annahme freilich der Zweck der beiden runden Oeffnungen in seiner Wölbung 6 im Plan unerklärt bleibt. Jedenfalls ist die Ansicht, welche in diesem Raum ein Untersuchungshaftlocal erkennt durchaus unhaltbar. Ehe wir das Tribunal verlassen möge noch bemerkt werden, dass Garrucci (Bull. Nap. n. s. 2. p. 6 f.) aus der Inschrift M. 2202 die Erbauung desselben unter Augustus, also später als die Basilika, zu erweisen versucht hat.

Der Haupteingang in die von 1806 bis 1816 ausgegrabene Basilika ist vom Forum aus durch fünf weite durch Fallgatter verschliessbare Thorwege zwischen sechs Pfeilern hindurch, in denen die Falze für die Thore erhalten sind. Zuerst gelangt man in eine zur Herstellung der Rechtwinkeligkeit des ganzen Baus gegen das Forum um ein Geringes schiefwinkelige offene Vorhalle, eine Art von Chalcidicum. Gegen das Innere öffnen sich wieder fünf Thorwege zwischen zwei Eckpfeilern, zwei an Pfeilern angelehnten und zwei freien Säulen in der Mitte, und über vier Stufen von der ganzen Breite des Gebäudes tritt man in die eigentliche Basilika ein, in welche auch noch zwei Seiteneingänge in den Langwänden führen. Im Innern steht eine um alle vier Seiten umlaufende hohe Säulenreihe, welche den ganzen Raum in drei Schiffe zerlegt. Diese Einrichtung scheint nicht ganz mit der Vorschrift Vitruv's zu stimmen, welcher im Innern der Basilika zwei Säulenstellungen über einander anzubringen räth, deren untere zugleich einer über den Seitenschiffen fortlaufenden Gallerie zur Stütze zu dienen habe. Es ist nun aus manchen Gründen nicht leicht anzunehmen, dass unsere Basilika eine obere Gallerie hatte; die grossen Säulen des Umgangs erhoben sich gewiss bis zur Decke und es scheint undenkbar, dass man ihre freie aufstrebende Linie durch eine unorganisch zwischen ihnen angebrachte Gallerie unterbrochen habe. Auch ist nirgend eine Treppe zu einer solchen Empore vorhanden, denn die Treppe bei *c* liegt ausserhalb des Gebäudes und gehört zur Gallerie des Forum. Und dennoch wird man sich mit einer ganzen Reihe zum Theil bedeutender Schriftsteller (s. Mazois Ruines de Pomp. vol. 3. p. 37. N. 1) zu der Annahme bequemen müssen, dass eine obere Gallerie in der Basilika von Pompeji vorhanden gewesen ist. Es zwingt zu derselben erstens das Vorhandensein von Halbsäulen in den Wänden, welche bedeutend dünner sind, als die Säulen, welche die Schiffe trennen, und welche kaum mehr als die halbe Höhe jener gehabt haben können, zweitens das Vorkommen von zahlreichen noch dünneren Säulenstumpfen, die nur der oberen Gallerie angehört haben können, da sie nach Ausweis der Fundberichte[22]) in dem Ge-

bäude selbst gefunden und nicht etwa in dasselbe vom Forum her verschleppt worden sind. Vorhanden sind auch die Capitelle zu allen diesen Säulen, grosse ionische, welche zu den grossen Säulen und kleine korinthisch-römische, welche zu den kleinen Säulen passen, endlich Halbsäulencapitelle römisch-korinthischer Ordnung, welche zu den Halbsäulen an den Wänden gehören. Ferner finden sich ausser den Fragmenten eines korinthischen Simses, welcher die Säulenstellung zu oberst bekrönt haben muss, solche eines Architravs (Fig. 102), dessen Profil genau wie dasjenige eines wohlgegliederten Zwischengebälks aussieht. Was man nun mit allen diesen Stücken, wenn man sie zusammenfasst, anfangen will, ohne eine obere Gallerie der Basilika anzunehmen, sehe ich nicht recht ein, so gern ich zugeben will, dass Mazois diese Stücke in seiner Reconstruction (s. Fig. 103) sehr geistreich untergebracht hat, und obgleich ich bereitwillig zugestehe, dass ich die Gallerie nicht zu reconstruiren wüsste, da ich namentlich nicht einsehe, wie man die dünnsten Säulen anbringen will, wenn die dicksten, woran nicht zu zweifeln ist, sich bis zur Decke erhoben. In die oben berührte Geschmacklosigkeit, zwischen diese grossen Säulen eine unorganische Gallerie einzuklemmen, würde man sich in Pompeji, wo der Geschmack keineswegs rein und der Baustil alles andere als mustergiltig ist, eher finden, die eben hervorgehobene Schwierigkeit aber weiss ich nicht zu heben. Merkwürdig in nicht geringem Grade ist auch noch das Vorkommen von gekoppelten Halbsäulen in den Ecken des Gebäudes, welche uns zugleich das älteste Beispiel der in romanischer und gothischer Architektur durchgehenden Säulen- oder Pfeilerkoppelung darbieten.



Fig. 102. Profil des Architravs.

Eine andere nicht mit Sicherheit zu entscheidende Frage ist die, ob das Gebäude ganz bedeckt oder in dem Mittelraum unbedeckt gewesen ist. Für das Erstere spricht die an und für sich grössere Wahrscheinlichkeit, für das Letztere aber scheint der Umstand in die Wagschale zu fallen, dass unmittelbar innerhalb der grossen Säulen eine Wasserrinne um das Gebäude führt. Diese, die jetzt freilich nur in Spuren an der südlichen Langseite und zwar mit Ziegeln bedeckt auffindbar ist, die freilich auch der Zufall oder eine moderne Hand hieher gelegt haben kann, da sie Dachflachziegeln durchaus gleichen, diese das Gebäude umgebende Rinne scheint allerdings zur Abführung des in den mittleren offenen Raum hineinfallenden Regenwassers gedient zu haben. Wäre freilich diese Rinne antiker Weise b e d e c k t und nur hier und da mit kleinen Oeffnungen *e* versehen gewesen, wie Mazois annimmt, von dem schwer glaublich ist, dass er sich über einen solchen Hauptumstand nicht völlige Klarheit verschafft haben sollte, so müsste sich ein anderer Zweck als der, Regenwasser aufzufangen, für diese Rinne als

wahrscheinlich ergeben. Vielleicht war sie in diesem Falle zur Reinigung des Gebäudes um so zweckmässiger angebracht, als das Niveau des Hauptsaales eine Stufe niedriger als das Niveau der Eingangsstufen liegt. Zum Zwecke der Reinigung mögen auch die Wasserbehälter unter einigen der Oeffnungen *e* angebracht sein. Dass man im Innern der Basilika Löwenköpfe und andere Antefixe gefunden hat, welche gewöhnlich den Rand (die Traufe) des Daches umgeben, spricht nicht mit Sicherheit dafür, dass das Dach nach innen geneigt und folglich in der Mitte offen war, denn leicht konnten Stücke von so geringem Gewicht von ihrer ursprünglichen Stelle verrückt worden sein, namentlich bei einem Gebäude, welches durch das Erdbeben in dem Grade gelitten hat, wie die Basilika von Pompeji. Bei der Annahme

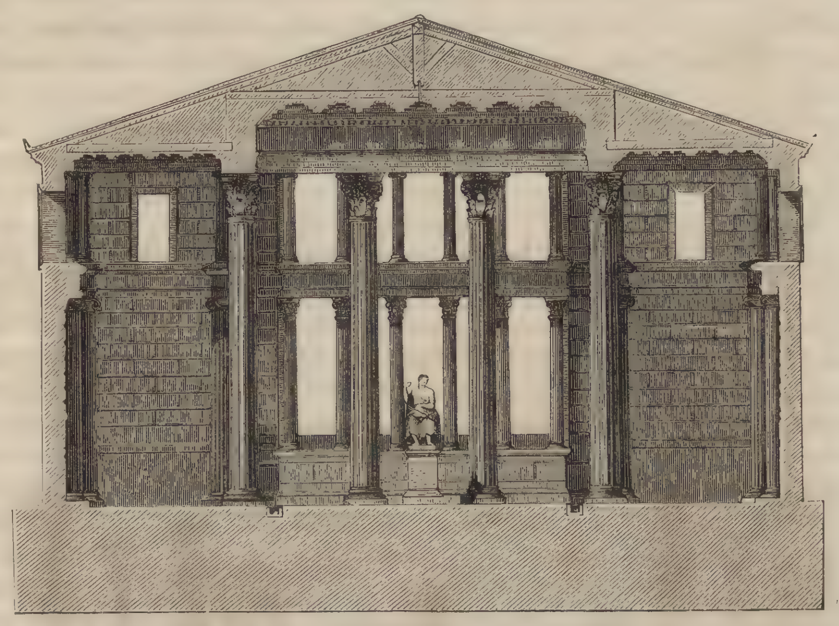


Fig. 103. Restaurirter Durchschnitt der Basilika.

völliger Bedachung werden wir zu vermuthen haben, dass die Mauer in ihrem nicht erhaltenen oberen Theile von einer Reihe Fenster durchbrochen war, von denen unsere Restauration (Fig. 103) eine Anschauung giebt. — Die Basilika war reich decorirt, in *f* sehen wir ein grosses Fussgestell für eine Reiterstatue, von der man nicht unbeträchtliche Fragmente gefunden hat[23]), drei andere Statuenbasen sind an die Pfeiler der Eingangshalle gelehnt, ihrer zwei an den mittelsten, die dritte an den links an der Ecke, und im Innern der Basilika hat man ausser den schon genannten noch mehre andere Fragmente von Statuen gefunden, deren urspünglicher Aufstellungsort aber nicht mehr zu bestimmen ist. Der Fussboden war mit Marmor geplattet, die Wände

waren nach innen ziemlich einfach marmorartig in verschiedenen Farben nach aussen mit Grotteskarchitekturen bemalt, wenn man Letzteres nämlich dem Bericht in den Ausgrabungstagebüchern von 1814 glauben will, der von dem Untergang dieser Gemälde erzählt. Auf die Wände waren unzählige Inschriften eingekratzt, von denen heutigen Tags, da der bekleidende Stucco der Wände abgefallen ist, natürlich ausser den in das Museum gebrachten Stücken wenig vorhanden ist. Ausser manchen Aeusserungen des Volkswitzes, von denen wir noch reden werden, ist von diesen Inschriften besonders die folgende nicht uninteressant:

C. PVMIDIVS DIPILVS HEIC FVIT A D V NONAS OCTOBREIS
M. LEPID Q CATVL COS.

denn sie enthält das Datum 79 v. Chr. Geb. und zeigt also, dass unsere Basilika älter als dies Datum, und deshalb vielleicht eins der ältesten Gebäude am Forum von Pompeji ist. Schliesslich geben wir Figur 103 die Ansicht des restaurirten Durchschnittes nach Mazois.

Unter Hinweis auf das, was oben in der Beschreibung des Forum über die vermuthliche Lesche wie über das Gefängniss gesagt worden ist, haben wir endlich nur noch

6. Ein räthselhaftes Gebäude,

(s. g. *Curia isiaca,* s. g. Tribunal, s. g. Markthalle, s. g. Schule.)

zu betrachten, welches wahrscheinlich dem Abschnitt angehört, in dem wir stehen, welches aber allein von allen bisher bekannten Municipalgebäuden



Fig. 104. Ansicht der s. g. *Curia isiaca.*

nicht am Forum, sondern am *Forum triangulare* hinter dem grossen Theater und dem Isistempel gelegen ist.

Der Plan dieses Gebäudes Fig. 105 ist äusserst einfach und mit sehr wenig Worten zu erläutern. Zwei Eingänge führen durch seine nach aussen glatten vier Wände, der eine *a* vom *Forum triangulare,* der andere *b* von der Strasse des Isistempels aus. Der erstere bildet eine Art von kleinem Vestibül zwischen den auf unserem Plane sichtbaren Mauern, welches gegen die Strasse und wiederum oberhalb dreier Stufen, welche in die Area des Gebäudes hinabführen, verschliessbare Thüren hatte, wie dies eine doppelte Schwelle mit den Resten der metallenen Thürangeln beweist. Tritt man ein, so befindet man sich unter einer um drei Seiten eines offenen Hofes umlaufenden Colonnade dorischer Säulen, die grösstentheils heutigen Tags noch unverletzt aufrecht stehn.

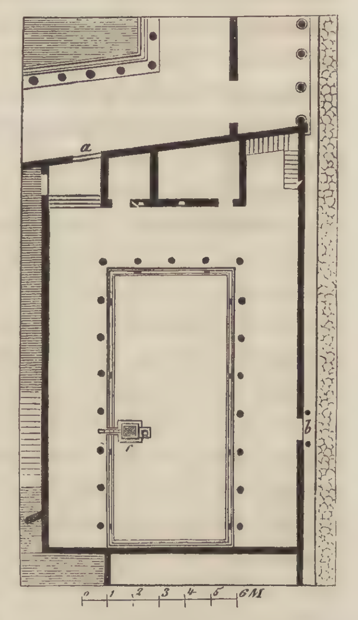


Fig. 105.
Plan der s. g. *Curia isiaca.*

An der einen Schmalseite nach dem Isistempel zu fehlt der Säulenumgang, auf der entgegengesetzten liegen hinter den Säulen einige Zimmer, über denen sich, wie die Reste einer Treppe zeigen, wohl ein zweites Geschoss befand, über deren etwaige Bestimmung aber abzuurteilen, ehe wir über die Gesammtheit des Gebäudes eine Ansicht gefasst haben, nicht wohl möglich ist. Erwähnung verdient besonders noch, dass die eine der Säulen zunächst am Eingange *b* als Brunnen durchbohrt ist, und dass man beobachtet haben will, die Platten des Bodens umher seien durch den vielfachen Gebrauch dieses Brunnens stark ausgenutzt. Der merkwürdigste Gegenstand in diesem Gebäude aber befindet sich dem genannten Eingange gegenüber bei *c* im Plane. Es ist dies ein mit elegantem Carnies bekröntes 2,15 M. hohes Fussgestell von 0,90 M. Fläche, in welcher sich jetzt eine 0,14 M. tiefe, 0,55 M. breite und 0,60 M. lange Vertiefung eingehauen findet. Hinten an diese Basis ist eine aus drei Steinblöcken bestehende, sechs Stufen hohe, aber nur 0,38 M. breite Treppe angebaut und vor derselben steht eine niedrigere Basis oder auch ein Altar von 1,20 M. Höhe, dessen Oberfläche nach einigen Berichterstattern in auffallender Weise abgeschliffen erscheinen soll, was ich jedoch nicht zu bestätigen vermag. Aus dem höheren Fussgestell haben nun einige Schriftsteller, z. B. Bonucci eine Rednerbühne gemacht, welche von hinten über die schmale Treppe erstiegen worden sei. Es ist nicht nöthig gegen diese Behauptung zu streiten, noch auch die aus ihr gezogenen Consequenzen zu widerlegen, da aus den Ausgrabungsberichten von 1797 (Hist. ant. Pomp. Vol. I. fasc. 2. p. 66 ff.) mit voller Gewissheit hervorgeht,

dass auf dieser Basis eine jugendliche männliche Statue gestanden hat, welche man von derselben herabgestürzt fand, während ihre Füsse an Ort und Stelle geblieben waren und erst später mit dem in die erwähnte Vertiefung eingelassenen Plinthos entfernt worden sind. Leider wird die Statue nicht näher beschrieben und ich habe sie auch im Museum nicht aufgefunden, so dass ich ausser Stande bin, ihre Bedeutung anzugeben. War aber das höhere Fussgestell eine Statuenbasis, so kann das niedrigere davor nur als Altar gedient haben. Schwieriger zu erklären ist die schmale Treppe; denn wenn von einer sehr gewichtigen Autorität (Mommsen, Unterital. Diall. S. 183) angenommen wird, die Treppe habe gedient, um die Statue von hinten zu bekränzen, so mag dies als möglich gelten, ohne jedoch besondere Wahrscheinlichkeit zu haben. — Auf alle Fälle wird durch den Nachweis, was die beiden Basen gewesen sind für die Deutung des ganzen Gebäudes Nichts gewonnen, und auch Inschriften, welche man zu dessen Bestimmung herangezogen hat, bieten nur sehr zweifelhaften Anhalt. Eine lateinische (Mommsen J. R. N. No. 2247): M. Faecius Suavis, M. Faecius Primogenes scholam de suo, kann schon deswegen nur sehr bedingterweise in Frage kommen, weil es nach dem Bericht ihrer Auffindung 1784, 12. Febr. (H. a. P. I. II. p. 19 f.) keineswegs feststeht, dass sie zu unserem Gebäude irgend welche Beziehung hat. Dies ist anders mit einer oskischen Inschrift (Mommsen, Unterit. Diall. a. a. O.), welche sich in dem Gebäude an der Mauer fand, welche dasselbe vom Isistempel trennt. In derselben scheint die s. g. Curia isiaca mit dem Worte trííbùs bezeichnet zu werden, allein die Bedeutung dieses Wortes steht nicht fest, und ich muss gestehn, dass mir die an dasselbe angeschlossenen Combinationen von Garrucci (Bull. Napol. n. s. 2. p. 7) mehr geistreich und gelehrt als überzeugend erschienen sind. Nach denselben wäre trííbùs der Ort der Versammlung für eine Tribus des republicanischen oskischen Pompeji, und auch er macht die Statuenbasis zur Rednerbühne, von der aus der Vorsitzende der Versammlung deren Verhandlungen geleitet hätte. Dass er hierin bestimmt irre geht, ergiebt sich aus dem oben Gesagten. Diejenigen, welche den populären Namen einer *curia isiaca* aufgebracht haben, glaubten in diesem Gebäude ein für isischen Geheimdienst oder Einweihungen in Mysterien bestimmtes erkennen zu dürfen, was, abgesehn von dem wunderlichen Namen, schon dadurch widerlegt wird, dass das Gebäude zum Isistempel nicht den entferntesten Bezug hat und eben so wenig etwas Geheimes und Abgeschlossenes. — Wenn Andere in demselben eine Markthalle erkannt haben, so lässt sich dagegen nur einwenden, dass durch diesen Namen das Eigenthümlichste nicht erklärt wird. In einem der an den Hofraum grenzenden Zimmer wurde ein Depot von Ziegeln gefunden, in anderen unter verschiedenen Geräthen und Gefässen mehre Amulette, was eben so wenig Aufschluss gewährt, so dass es auch jetzt noch am gerathensten erscheint, auf die Benennung zu verzichten.

7. Das s. g. Zollhaus.

Als solches gilt ein in der Strasse des herculaner Thors, also in der lebhaftesten Geschäftslage Pompejis belegenes Gebäude (XIV in unserem grossen Plane), welches nur einen geräumigen Saal mit sehr breitem und unverschlossenem Eingange von der Strasse enthält[24]. Im Hintergrunde des Saales ist die mit Marmor bekleidet gewesene Basis für eine Statue angebracht während sein Fussboden mit weissem, schwarzumrändertem Mosaik belegt ist. Nach der Angabe mehrer neuerer Schriftsteller hätte man in diesem Saale eine grosse Zahl von meistens marmornen, aber auch aus Serpentinstein gefertigten Gewichten nebst einigen Maassen aus Basalt ferner Wagen verschiedener Art, namentlich Schnellwagen nach dem System der Decimalwagen, welche wir später genauer betrachten werden, gefunden. Es wird sogar angegeben eine dieser Wagen habe auf dem langen Schenkel des Wagebalkens in punktirten Buchstaben die Inschrift:
IMP. VESP. AVG. IIX. T. IMP. AVG. F. VI. C. EXACTA. IM. CAPITO.
getragen, durch welche sie sich als eine auf dem römischen Capitol officiell geaichte Normalwage zu erkennen giebt, für die ein öffentlicher Gebrauch wahrscheinlicher ist, als ein privater. Gestützt auf diese angeblichen Thatsachen, und da keine Spur von Verkaufsgegenständen oder Waaren in diesem Gebäude gefunden worden ist, hat man das fragliche Gebäude zum Zollhause von Pompeji gestempelt, in welchem die durch das herculaner Thor kommenden Händler, Bauern und Höcken ihre Waaren zu veraccisen gehabt hätten. Das wäre an sich gewiss nicht unmöglich noch auch grade unwahrscheinlich, allein von dem Funde aller jener Gegenstände, welche als charakteristisch gelten (Gewichte und Wagen), wissen die Tagebücher der Ausgrabung Nichts. Wohl aber geben dieselben ganz richtig an, dass hinter diesem Saale und mit ihm durch eine Thür verbunden ein zweiter etwa eben so grosser Raum, mit dem Haupteingange von der ersten kleinen Querstrasse (*Vicolo di Narcisso*) aus liegt, ein Raum, welcher durch die vollkommene Schmucklosigkeit seiner nicht einmal mit Bewurf versehenen Wände und seines Fussbodens von gestampfter Erde, den Eindruck eines Stalles macht. Mit diesem Eindruck stimmt es denn auch vollkommen überein, dass in demselben zwei Pferdegerippe und ein freilich sehr fragmentirter zweiräderiger Karren gefunden worden ist, um andere, weniger bestimmt charakteristische Gegenstände zu übergehen. Ob nun dieser Stall so recht zu dem Zollhause stimmt, will ich nicht entscheiden, und ihn mit jenem zu combiniren Andern überlassen. Nur das Eine glaube ich hervorheben zu müssen, dass auch nach meiner Ansicht es sich hier nicht um eine Privatbehausung, sondern um ein öffentliches Gebäude handelt, über dessen wirkliche Bedeutung ich nach den wirklich verbürgten Thatsachen der Ausgrabung nicht abzusprechen weiss.

In der Verlängerung jener Strasse *degli Olconj*, welche an der Façade der

neuen Thermen hinläuft, und welche den Namen der *Strada del casino dell' Aquila* führt (die Stelle ist im grossen Plan mit *** bezeichnet), ist seit einer Reihe von Jahren die Façade eines Gebäudes, — aber auch noch nicht mehr — ausgegraben, welches ich ebenfalls für ein öffentliches, nicht für ein Privathaus halte, und welches, sollte es dennoch ein solches sein, jedenfalls von ganz neuer Anordnung sein würde. Dasselbe zeigt nämlich an der Strasse zwischen zwei rechts und links vorspringenden Flügeln, deren Wände mit vielen gemalten Inschriften bedeckt sind, eine nicht weniger als 24 Schritte breite Rampe oder Platform, welche an ihren beiden Enden durch eine gebrochene Treppe von 6 Stufen eingefasst und gegen die Strasse mit einem Hausteinsims verziert ist. Nach hinten ist dieselbe von einer glatten, wieder mit vielen zum Theil über einander gemalten, also älteren und jüngeren, auf Municipalwahlen bezügliche Inschriften bedeckten Wand begrenzt, welche nur in der Mitte von einer grossen Thür durchbrochen ist, in welche man über zwei Stufen eintritt. Mehr ist bisher nicht sichtbar, allein das was zu Tage liegt, hat namentlich in Verbindung mit dem Inhalt und der Fassung einiger der genannten Inschriften mir den Gedanken eingegeben, es könne sich hier um eine zweite Basilika oder Curia handeln. Näher auf diese Fragen einzugehn halte ich jedoch gegenwärtig nicht für zweckmässig, um so weniger, als uns die fortschreitenden Ausgrabungen dieses Gebäudes bald ganz andere Unterlagen für unsere Erklärungsversuche bieten werden. Denn gleich nach Vollendung der gegenwärtigen, ebenfalls höchst interessanten Ausgrabungen soll, wie mir Fiorelli versprach, dieses merkwürdige Gebäude in Angriff genommen werden, das, mag es nun ein öffentlicher oder ein Privatbau sein, jedenfalls in seiner Art einzig in Pompeji ist.

Dritter Abschnitt.

Das Theater und das Odeum.



Fig. 106. Eine Reihe Masken.

Pompeji besitzt zwei neben einander am südlichen Abhang des Stadthügels gelegene Theater, ein grösseres für dramatische Aufführungen und ein kleineres bedeckt gewesenes (*theatrum tectum*) für musikalische und kleinere dramatische Productionen, aber keineswegs, wie auch gesagt worden ist, für Komödiendarstellungen wie das grössere für die Tragödienaufführungen. Beide Gebäude gehören zu den besterhaltenen Theatern des Alterthums und sind vollkommen geeignet, als Grundlage des Nachweises der baulichen und scenischen Eigenthümlichkeiten, und als Anknüpfungspunkte einer

gedrängten Darstellung der wesentlichen Eigenthümlichkeiten theatralischer Aufführungen bei den Alten zu dienen, obwohl wir besondes die Einrichtung des grösseren Theaters nicht als ganz normal betrachten können, und obwohl noch mancherlei Fragen in Bezug auf dasselbe ihrer Erledigung harren. So gleich voran die wichtige Frage, ob wir ein griechisches oder ein römisches Theater vor uns haben, mit der die zweite nach dem muthmasslichen Alter dieser Baulichkeiten zusammenhangt. Sowohl für die eine Ansicht wie für die andere sind theils architektonische, theis selbst technische, aus dem Material entnommene, theils endlich historische Gründe geltend gemacht worden. Gehen wir von diesen aus, so muss denjenigen beigestimmt werden, welche die Wahrscheinlichkeit bezweifeln, dass die oskische Stadt Pompeji in der Zeit vor der römischen Colonie bereits zwei steinerne Theater der Art besass, denn, mögen die Spuren griechischer Bildung namentlich aber griechischer bildender Kunst zahlreich in Pompeji sein, immerhin ist ihr über die römische Besitzergreifung hinaufreichendes Alter unerweislich, wenn wir von den Ruinen des Tempels auf dem *Forum triangulare* absehn, und schwerlich lässt sich auf Grund aller Spuren des Griechenthums demonstriren, dass die griechische Bildung in dem oskischen Pompeji mächtig genug gewesen sei, um das Bedürfniss zweier Theater für dramatische und musikalische Aufführungen zu erzeugen. Hiergegen sind nun freilich verschiedene architektonische Bedenken laut geworden, welche dem Theater von Pompeji das Schema und die Einrichtung des griechischen Theaters mehr als des römischen zuschreiben. So namentlich die Anlehnung an einen Hügelabhang, welche allerdings griechischem Brauch entspricht, während die Theater in Rom sich frei vom Boden erhoben. Diejenigen, welche diese Ansicht vertreten, müssen nach dem gegenwärtigen Zustande des Theaters einen Umbau in römischer Zeit und nach römischen Principien annehmen, weil offenbar, um ein Geringes zu übergehen, die unten zu besprechende Beschaffenheit der Orchestra wie auch die geringe Höhe der Bühne über diesem Parterre dafür spricht, dass das Theater zuletzt in römischer Weise construirt war und zu Aufführungen nach römischem Brauche verwendet wurde. Inschriftlich bezeugt ist der Bau beider Theater aus römischer Zeit (s. Mommsen a. a. Orte No. 2229 u. 2241), für das grössere ist sogar der Name des Baumeisters, Marcus Artorius Primus, der Freigelassene des Marcus (Mommsen No. 2238), bekannt, und mit Recht ist bemerkt, dass die Vermischung der Schemata des griechischen und des römischen Theaterbaus keineswegs für die vorrömische Construction der Teheater, eher gegen dieselbe zeuge. Es bleibt deswegen immerhin am wahrscheinlichsten, dass der Bau wirklich erst in die römische Zeit fällt, und dass die Abweichungen von dem reinen Plane des römischen Theaters localen Einflüssen zuzuschreiben sind, einer zu der Zeit, wo Pompeji römische Municipalstadt war, unbestritten und überall noch erkennbaren mannigfaltigen griechischen Bildung.

Wenn wir die engen Grenzen der Darstellung in einem Buche mannigfaltig gemischten Inhalts nicht gar zu sehr überschreiten wollen, so müssen wir gewisse Grundverhältnisse des antiken Drama und Theaterwesens als bekannt voraussetzen oder doch mit Hinweglassung alles dessen, was nicht zu unserem nächsten Zwecke, der Erklärung des pompejanischen Theater gehört, in der gedrängtesten Kürze andeuten.

Das griechische Drama, Tragödie sowohl wie Komödie, ist aus einer religiösen Festfeier im Culte des Dionysos hervorgegangen und hat durch die ganze Zeit seiner Entwickelung diese Entstehung und den Charakter einer religiösen Festlichkeit bewahrt. Der Träger dieser ursprünglich ländlichen Festlichkeit war ein beim Weinlesefest umherschweifender Chor, der tanzbegleitete Chorlieder zu Ehren des Gottes sang, welche wir uns nach der wechselnden Stimmung der Weinlese bald ernster in Bezug auf den Segen des Gottes, bald heiter und ausgelassen denken dürfen, wenn es galt der berauschten Lust Ausdruck zu leihen, und dieselbe an allen Unbetheiligten auszulassen. Erst in späterer Folge trat dem Chor ein Einzelner als Redner gegenüber, indem er von den Thaten und Erlebnissen des Dionysos erzählte, welche der Chor in seinen die Erzählungen unterbrechenden Tanzliedern feierte. Schon wenn wir diesen ersten Keim des Drama betrachten, können wir uns vorstellen, wie seine Bedürfnisse einen Raum schufen, der etwa ebenso die Elemente des späteren Theaterbaus enthielt, wie jene von Rede unterbrochnen Tanzlieder eines bacchisch schwärmenden Chors die Elemente einer vollendeten Tragödie. Den Redenden, Erzählenden auf ein Gerüst zu stellen, damit er besser gesehn und gehört werden möge, lag zu nahe, als dass wir nicht annehmen sollten, dies sei fast von Anfang an gethan. Ist ja doch der viel bekannte Karren des Thespis Nichts, sls ein auf Räder gestelltes Brettergerüst, und dies wieder Nichts als die erste Bühne. Der Chor dagegen brauchte weder einen erhöhten Standort, noch wäre derselbe für eine irgendwie zahlreiche Menge von Choreuten so leicht zu beschaffen gewesen, für ihn ist der natürliche Boden der zureichende Tanzplatz. Dass sich die Tänze des Chors, sobald sie zu der Erzählung des Redenden im leisesten Bezug standen, wie von selbst in einem Verhältniss zu der Urbühne bewegten, begreift sich; denkt man sich aber die zuschauende Menge in der natürlichen Kreisstellung um Redenden und Chor versammelt und diesen Menschenkreis an der einen Seite durch das Bühnengerüst abgeschnitten, so hat man das Grundschema des griechischen Theaters in seinen drei Theilen der Skene (Bühne), der Orchestra (Tanzplatz des Chores) und den um diesen Halbkreis geschlossenen Theatron (Zuschauerraum) vor sich und sieht, wie diese Form des Raumes mit den Bedürfnissen der Darstellung zusammen entstanden ist. Man braucht eigentlich nur den Zuschauerraum, wie wir sagen, amphitheatralisch erhoben zu denken, und das Theatergebäude ist bis auf die Decorationen fertig, die nie eine so grosse Rolle im Alterthum gespielt haben wie bei uns.

Doch zurück zum Drama. Einer ferneren Entwickelungsstufe gehört es an, dass an die Stelle der Rede oder Erzählung des Einzelnen Rede und Gegenrede, der Dialog trat und damit das eigentlich Dramatische, welches die Begebenheit aus erzählter Vergangenheit in handelnde Gegenwart rückt. Hiezu gesellte sich in natürlichster Weise bald, dass die von Anfang an beliebte Mummerei bis zu einer wenn auch nur angedeuteten Costumirung der Dialogisten im Sinne und Charakter der von ihnen dargestellten Personen erweitert und gesteigert wurde.

Der auf diese Weise entstandenen dramatischen Handlung wurde bei ihrem Erstarken der ursprüngliche Kreis von Gegenständen des dionysischen (bacchischen) Mythus zu eng; es ist uns als ein Act der Entwickelung der Tragödie überliefert, dass sie diesen Kreis verliess, freilich zunächst zum nicht geringen Erstaunen der dionysischen Festversammlung, die plötzlich »Nichts vom Dionysos« mehr in der dramatischen Aufführung fand. Sowie aber der erste Stoff der Tanzlieder mythisch gewesen war, so blieben durch alle Entwickelung der Tragödie hindurch die Stoffe mit wenigen Ausnahmen mythisch. Der Chor aber, wenngleich seine Personen in die Fabel verflochten wurden und sein Auftreten bis zu einer Theilnahme an der auf der Bühne sich entwickelnden Handlung sich steigerte, erhielt wesentlich die ursprüngliche religiöse Bedeutung der ganzen Festlichkeit aufrecht.

Hieraus ergiebt und erklärt sich die Haltung der Chorgesänge, die entweder als religiöse Lieder oder in einer reflectirenden Haltung der eigentlichen Handlung gegenüber erscheinen, in die der Chor verhältnissmässig selten dialogisirend oder gar thätig eingreift; hieraus erklärt sich ferner, dass während allmälig die Handlung und der eigentliche Dialog in die Hände von fachmässigen Schauspielern überging, deren Zahl sich auf drei, aber nicht höher steigerte, unter welche die Rollen vertheilt wurden, der Chor fortdauernd aus Bürgern bestand, welche zu den aufzuführenden Liedern und Tänzen eigens eingeübt wurden. Und sowie der Chor von Anfang an nicht auf dem Schaugerüste des Redners oder der Dialogisten erschienen war, so betrat er in Griechenland nie dauernd die eigentliche Bühne, sondern behielt seinen Platz vor derselben, zwischen Bühne und Auditorium in der halbrunden Orchestra, in der ihm, um die Tanzbewegungen zu erleichtern, eine eigene niedrige Bühne, die Thymele, erbaut wurde, die man bis in die neueste Zeit sehr irrthümlich für einen Altar in der Mitte der Orchestra gehalten hat.

Aus den angedeuteten Verhältnissen geht nun auch hervor, das die dramatischen Aufführungen als öffentliche religiöse Festlichkeiten keineswegs allabendlich wie bei uns stattfanden, sondern in Griechenland nur an den Festen des Gottes, dem sie ursprünglich galten, in Rom an unbestimmten Festen, welche meistens beim Amtsantritt oder um sich zu einer Wahl zu empfehlen, aber auch bei Leichenfeiern reiche und ehrgeizige Bürger dem

Volke gaben. An den Bacchusfesten aber füllten dafür auch die dramatischen Aufführungen nicht ein paar Abendstunden, sondern den ganzen Tag, eine ganze Reihe von Dramen wurde nach einander aufgeführt und zwar im Wettkampf mit einander um drei Ehrenpreise, welche eigens verordnete obrigkeitliche Preisrichter zuerkannten. Die Consequenzen dieser Tagesaufführungen, die aus andern Gründen auch in Rom Sitte waren, greifen viel weiter in das ganze Theaterwesen ein, als man auf den ersten Blick glauben sollte, wie wir dies unten anzudeuten versuchen wollen. Aus dem religiösen und festlich-öffentlichen Charakter der dramatischen Aufführungen erklärt sich auch das Bedürfniss weit grösserer Theater als wir sie kennen. Griechenland hat Theater, welche 60—80,000 Menschen fassten, und selbst das Theater eines Städtchens wie Pompeji fasste 5,000 Zuschauer, was sich genau angeben lässt, da die Sitze von 16″ Breite einzeln abgegrenzt sind. Aus dieser Grösse der Theater und aus den Tagesaufführungen ergiebt sich nun wieder die Unthunlichkeit der Bedeckung der Theatergebäude, dieselben waren also offen oder doch nur, nach einer in Campanien gemachten Erfindung, durch ein an aufgerichteten Masten übergespanntes Zeltdach (*velum, vela*) gegen den Brand der Sonne und einen plötzlichen nicht zu starken Regenguss geschützt. Wir werden unten von dieser Einrichtung, deren Reste deutlich an unserem grösseren Theater (Fig. 106 u. 105) erhalten sind und die man trotz der immensen Grösse der Gebäude selbst auf Amphitheater wie das Colosseum in Rom anzuwenden wusste, einiges Nähere nachtragen. Aus derselben Grösse der Theater und aus dem Tageslichte, welches den Aufführungen leuchtete und jede eigentliche, auf künstlicher Lampenbeleuchtung beruhende Theaterillusion namentlich im Decorationswesen fast ganz aufhob, endlich aus dem erhabenen Stil der tragischen Darstellung erklärt sich eine Vermummung und Verkleidung der Schauspieler, welche sich mit der bei uns gebräuchlichen gar nicht vergleichen lässt. Namentlich der Gebrauch der Masken, welche theils den Charakter der Person in scharfen und grossen Zügen darstellten und auf grosse Entfernungen hin sichtbar machten, für die jedes Mienenspiel verloren gegangen sein würde, theils zur Verstärkung des Schalles der Stimmen durch ein im geöffneten Munde angebrachtes kleines Sprachrohr dienten, theils endlich verwendet wurden, um durch einen hohen Haaraufsatz (den Onkos) das Maas der handelnden Personen zu erhöhen, was wir durch kleinere Verhältnisse der decorativen Umgebung vermöge unserer künstlichen Beleuchtung erreichen können. Demselben Zwecke dienten ausserdem dicksohlige Schuhe, die bekannten Kothurne, während auch der Umfang der Person, welche durch blosse Vermehrung ihrer Höhe schmächtig und hager erschienen wäre, durch Ausstopfung und Auspolsterung, mit der eine Verlängerung der Arme durch Handschuhe verbunden war, nachgeholfen wurde, welche endlich reichfaltige, bis auf die Sohlen reichende Gewänder umhüllten. Eine nothwendige

Folge dieser Costumirung war die geringe Beweglichkeit der handelnden Personen und die damit übereinstimmende maashaltende Ruhe und geringe Bewegtheit der Handlung der griechischen Tragödie. Die beweglichere Komödie hatte eine ungleich geringere Ausstaffirung der Person.

Soviel wird als allgemeine Einleitung genügen, da manches Andere sich füglicher an die Betrachtung der Theatergebäude Pompejis anknüpfen lässt, zu der wir uns wenden.

a. Das grosse Theater.

Wir haben drei Haupttheile des Theaters zu unterscheiden: 1. Den Zuschauerraum, das Theatron im engeren Sinne, das Koilon der Griechen, *cavea* der Römer, 2. den Platz des Chores, die Orchestra, und 3. den Platz der Schauspieler, die Bühne, *scena*.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit zuerst auf den Zuschauerraum. Der Zuschauerraum bildet in der Regel einen Halbkreis oder einen etwas grösseren Kreisabschnitt, dessen Schenkel aber bei unserem Theater hufeisenförmig in einer fast graden Linie gegen die Bühne verlängert sind. Derselbe ist in eine Folge ganz umlaufender Sitzstufen zerfällt, welche wie schon bemerkt, bei griechischen Theatern an den Abhang eines Hügels angelehnt werden, während das römische Theater dieselben auf mächtigen Bogen- und Gewölbconstructionen, wie wir sie bei dem Amphitheater kennen lernen werden, über den ebenen Boden zu erheben pflegt. In unserem Theater finden wir beide Bauweisen vereinigt; so weit die linke Seite unseres Planes Fig. 107 schraffirt ist, lehnen sich die Sitzstufen an den Abhang des Stadthügels, während die obersten vier Sitzreihen, welche auf dem Plane links fehlen, auf einem daselbst mit 1 bezeichneten gewölbten Corridor ruhen und nach hinten durch eine doppelte Mauer, die wieder einen gewölbten Gang 2 zwischen sich fasst, abgeschlossen erscheinen (vgl. auch die Ansicht Figur 107 und den Durchschnitt Figur 112). Die sämmtlichen Sitzstufen werden nun in doppelter Weise eingetheilt und zerfällt. Erstens durch eine Anzahl breiterer Umgänge (*diazomata*, *praecinctiones*) im Sinne unserer Ränge, und zweitens durch eine Anzahl kleiner Treppen, welche von der Orchestra bis zu der Höhe der Sitzreihen emporlaufend dieselben in Keile (*kerkides, cunei*) zerfällen. Das pompejanische Theater wird durch eine Praecinction 3 hinter den ersten vier Sitzreihen und durch den gewölbten Gang 1 in drei Ränge (*caveae*) und durch sechs Treppen 4 in sieben Keile (*cunei*) getheilt. Der Zweck dieser Eintheilung ist ein doppelter. Zunächst und hauptsächlich diente sie, um die Zuschauer zu ihren Plätzen zu leiten und selbst bei eiligem Verlassen des Theaters, z. B. bei plötzlichem Regen die versammelte Menge ohne zu starkes Gedränge rasch hinauszuführen. Jede der erwähnten sechs Treppen entspricht nämlich einer Ausgangsthür (*vomitorium*) 5 auf den gewölbten Umgang 1 (vgl. Figur 107 und 112), so dass die mittleren Sitzreihen von der ersten Praecinction bis zu der Hintermauer sechs Ausgänge haben,

während diesen für den obersten Rang eine gleiche Anzahl in den Corridor 2 ausmündender Ausgänge 6 entsprechen, und der unterste Rang sich theils in die Orchestra und durch deren Ausgänge (Parodos) 7, theils durch zwei eigene an den Enden der Sitzreihen angebrachte Thüren 8 (s. Fig. 112)

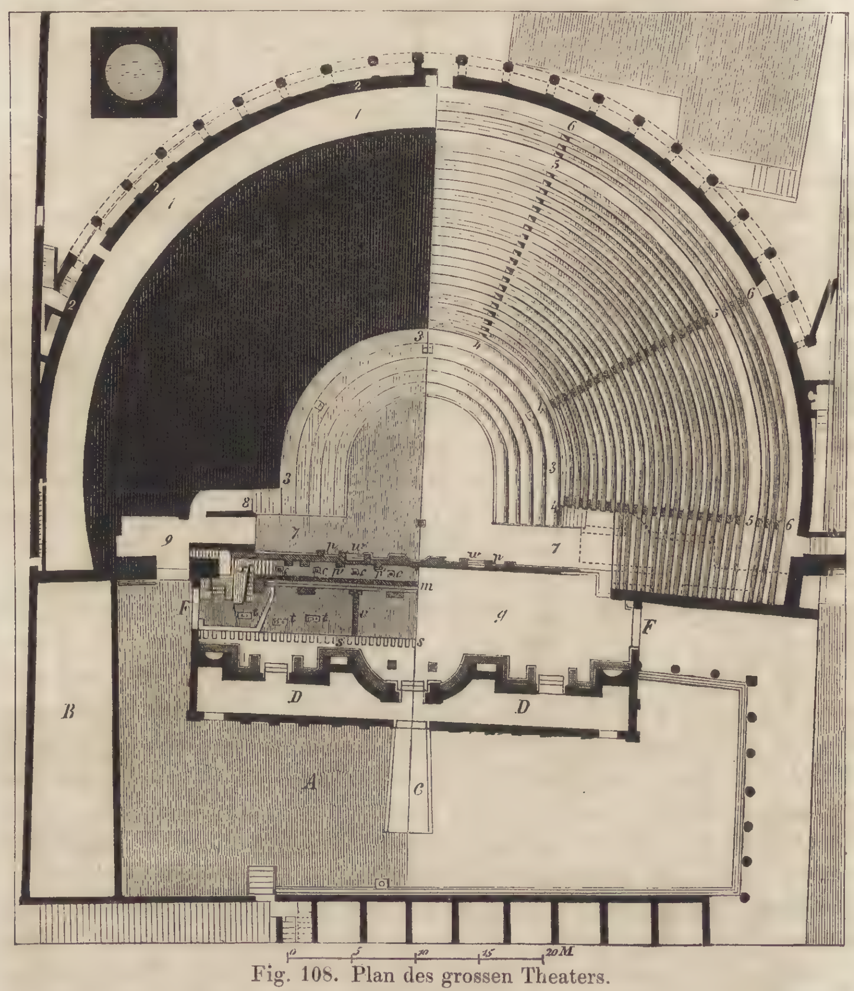


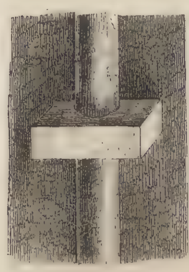
Fig. 108. Plan des grossen Theaters.

(Der Plan ist in zwei Hälften getheilt, diejenige rechts zeigt alle Sitzreihen und die Bühne mit dem Fussboden bedeckt, diejenige links durch Hinwegnahme der zweiten und der *summa cavea* die Gänge und Treppen im Innern und die Substructionen der Bühne.)

entleerte, welche ebenfalls auf den gewölbten Ausgang der Orchestra (9 im Plan links) führten, in dessen Wölbung mit dem Schlussstein ein kolossaler, leider jetzt sehr verstossener männlicher Kopf mit reichlichem Haar eingelassen ist, der für einen Apollokopf mit onkosartigem Haarputz gelten kann. Der zweite Zweck der Eintheilung der Sitzplätze entspricht dem der Rang-

theilung in unsern Theatern. Die untersten Reihen, der Bühne am nächsten gelegen, sind natürlich die vorzüglichsten, und schon in Griechenland waren diese für die Preisrichter und die Behörden vorbehalten, ohne dass über eine bestimmte Abtrennung dieser reservirten Reihen von den übrigen Etwas bekannt wäre. In Rom war anfangs keine derartige Unterscheidung vorhanden, nach und nach aber wurde sie ein- und von Augustus mit der grössten Strenge durchgeführt. Nach der kaiserlichen Theaterordnung in Rom, die ihrem Wesen nach für das Theater der Provinzen galt, waren die untersten Reihen für die Senatoren, die folgenden vierzehn für die Ritter bestimmt, während die *media cavea*, der mittelste Rang, den Bürgern vorbehalten war, und dem gemeinen Volke so wie den Frauen die *summa cavea*, die Gallerie, übrig blieb. In unserem Theater können wir sehr deutlich die drei Ränge unterscheiden. Der unterste, die *infima cavea*, hat vier Stufen. Diese sind jedoch nicht Sitzstufen der Art wie die weiterhin zu besprechenden der *media cavea*, sondern sie sind nicht unbeträchtlich breiter und nur von der halben Höhe dieser, dienten also offenbar nur, um die Ehrensessel, die Bisellien der Behörden und der vornehmen Begünstigten zu tragen. Abgeschlossen wurden sie nach hinten durch eine niedrige Mauer (s. 3′ Fig. 112) und auf ihr durch eine dünne Schranke oder Brüstung von Marmor, welche, wie die meisten Stufen, die ebenfalls von Marmor waren, verschwunden, aber ihrem Platze nach sicher zu erkennen ist. Auf diesen Plätzen werden wir uns in Pompeji die Duumvirn, die anderen Beamten, die Decurionen und die Augustalen sitzend zu denken haben. Drei kleine Treppen von je drei Stufen führten durch Oeffnungen in der Brüstung auf die erste Praecinction, welcher der erwähnte gewölbte Ausgang 8 entsprach. Der zweite Rang, die *media cavea*, für die Bürgerschaft bestimmt, enthält zwanzig Sitzreihen. Ueber die Einrichtung der Sitzstufen werden wir bei der Besprechung des kleinen Theaters, in dem sie besser erhalten sind, reden, hier bemerken wir nur, dass die Stufen der Treppe in die Sitzstufen der Art eingehauen sind, dass sie deren halbe Höhe haben; es müssten ihrer also bei zwanzig Sitzstufen vierzig sein, von denen aber vier in Abzug kommen, da die beiden obersten Sitzreihen (vgl. Fig. 112) höher liegen als der Fussboden des Corridors 1 und deshalb, anstatt in Treppenstufen zerlegt zu sein, den Vomitorien gegenüber ganz durchbrochen sind. Auf den Sitzreihen der *media cavea* waren die einzelnen Plätze durch leichte Linien von einander geschieden, auf den Einlassmarken (*tesserae*) war nun *cavea*, *cuneus* und Platz für jeden Zuschauer angegeben und nach dieser Anweisung nahmen die Zuschauer ihre Plätze ein, oder wurden sie von den Billeteuren (*locarii*) auf dieselben geführt. In der Mitte der untersten Stufe der *media cavea* stand eine Statue, welche auf Decret der Decurionen dem M. Holconius Rufus, Rechtsduumvir, Militärtribunen und Patron der Colonie, errichtet war. Die vier Löcher, in denen das Postament der Erzstatue befestigt war, sind erhalten und neben ihnen steht die durch die

Statue unterbrochene in Erzbuchstaben eingelegt gewesene Dedicationsinschrift (Mommsen No. 2232). Etwas links von diesen vier Löchern auf der erhöhten nächsten Stufe will man vier andere gefunden haben, deren Bestimmung jedoch nicht mehr auszumachen ist am wenigsten heutigen Tages, wo die ganze in Frage kommende Stufe fehlt. Endlich der dritte Rang, die *summa cavea*, hatte vier Sitzreihen hinter einem schmalen Umgang auf der Vordermauer des gewölbten Ganges, der gegen die *media cavea* abgegittert war, um das Herabstürzen der diesen Gang Betretenden zu verhindern. Vielleicht befand sich auf der Platform über dem Corridor 2 noch ein Rang, auf dem jedoch nur zwei hölzerne Bänke gestanden haben könnten. Wahrscheinlicher aber war diese Platform frei und bot den Raum für diejenigen Arbeiter, welche das *velum*, das Zeltdach, aufzuziehn hatten. In der Hinterwand der *summa cavea* nämlich sind die mächtigen Steinringe erhalten, durch welche die in der obersten Sitzstufe befestigten Masten gesteckt waren, an denen das Zeltdach hing. Diese Steinringe und ein beispielsweise in einem derselben aufgerichteter Mast ist schon aus der Ansicht Fig. 107 und dem Durchschnitt Fig. 112 bei *d* ersichtlich, zur näheren Betrachtung bieten wir in Fig. 109 die besondere Abbildung eines dieser Steinringe mit dem in ihm steckenden Mastbaum. Ueber die Art, wie an diesen Masten das Zeltdach aufgezogen wurde, sind wir nicht unterrichtet, und, wenngleich man sich wohl ungefähr vorstellen mag, wie dies beschafft wurde, so bleibt es doch immerhin ein Räthsel, wie es möglich war, ohne mittlere Stützen, die sicher nicht vorhanden waren, Zeltdächer von der Grösse auszuspannen, wie sie schon das Theater in Pompeji, das Amphitheater daselbst oder gar ein Amphitheater wie das Colosseum in Rom erforderte. Uebrigens ist nur noch zu bemerken, dass, nachdem man in Rom anfangs den Gebrauch der von den weichlichen Campanern erfundenen Zeltdächer verschmähte, dieselben später dort nicht allein aufgenommen, sondern mit dem fabelhaftesten Luxus hergestellt wurden, z. B. aus Seide, die damals mit Gold aufgewogen wurde, oder von Nero aus purpurnem Zeuge, in welches der Sonnengott auf seinem Gespann eingestickt war. Das Aufziehn und Ausspannen des Zeltdaches über dem Amphitheater in Rom besorgten Matrosen, und dass auch in Pompeji Seeleute hiezu angewendet wurden, ist so natürlich, dass man es fast als sicher ahnnehmen kann.


Fig. 109. Steinring und Mastbaum.

Gegen die Bühne zu bildete eine schräg herablaufende Mauer (β Fig. 112) den Abschnitt der Sitzplätze, während die Umfassungsmauer auf gleicher Höhe mit der Platform des Zuschauerraums bis an die ebenfalls gleich erhobene Hinterwand der Bühne fortgeführt wurde (Fig. 110 u. 112). Auf diese Weise war das Theater rings von einer starken Mauer eingeschlossen, durch welche die Vomitorien führten, und die nach aussen von einer durch Bogen verbun-

denen Pfeilerstellung zum Tragen der Corridore verstärkt wurde, wie die folgende Abbildung, eine äussere Ansicht des Theaters von der Seite des *Forum triangulare* her deutlich machen wird.



Fig. 110. Aeussere Ansicht des Theaters.

Im Vordergrunde haben wir die Propylaeen des Forum triangulare sowie einen Theil von diesem selbst, im Mittelgrunde das starke Wasserreservoir, welches auch auf dem Plan (Fig. 108) angegeben ist, rechts davon erheben sich die beiden oberen Ränge des Theaters mit ihrem durch Arkaden geöffneten äusseren Corridor, durch dessen Bogen wir einige Vomitorien sehn. Das Haus links im weiteren Mittelgrunde ist ein modernes, noch auf der Verschüttnngsmasse von Pompeji stehendes, weiter hinaus sehn wir in die Landschaft, durch welche der Sarno fliesst, und die Profillinie des *Monte S. Angelo* schliesst den Hintergrund ab.

Nächst dem Platze der Zuschauer ist es die Orchestra, der wir eine kurze Besprechung zuzuwenden haben. Es ist die Orchestra, welche unserem Parterre entspricht, wie wir in der Einleitung gezeigt haben, der von Anfang an den Tänzen des Chores bestimmte Ort, der eben daher seinen Namen hat. Begrenzt einerseits von den Sitzstufen und andererseits von der Bühne, stellt die Orchestra vermöge der verlängerten Schenkel der Sitzreihen im Theater von Pompeji die Hufeisenform dar, und ist ein durchaus ebener mit Marmorplatten gedeckt gewesener Raum, in welchem in griechischen Theatern die Thymele genannte niedrige Bühne für den Chor errichtet wurde. Der römischen Tragödie fehlten die Chortänze in der Orchestra und deshalb wurde in Rom zuerst wie bei uns die Orchestra zu Sitzplätzen für Zuschauer und zwar zu Sitzplätzen für die ausgezeichnetsten Personen, namentlich für den Kaiser verwendet. Mit dieser Veränderung in der Bestimmung der Orchestra hangt eine Veränderung in der Anlage der eigentlichen Bühne zusammen, welche in griechischen Theatern 7—8 Fuss über die Orchestra sich erhob. Diese Höhe musste natürlich gemindert werden, wenn das Schauspiel aus der Orchestra ungehindert gesehn werden sollte. Nun finden wir die Bühne in Pompeji, soweit sich aus dem allein übrig gebliebenen steinernen Unterbau mit ziemlicher Gewissheit abnehmen lässt, nur 1,50 M. über den Boden der Orchestra erhoben. Es scheint hieraus hervorzugehn, dass im Theater von Pompeji wenigstens in der Zeit, aus der seine letzte Gestalt herrührt, nicht griechische Tragödien mit Chören, sondern römische ohne dieselben gegeben wurden, dass folglich die Orchestra wesentlich bereits als Parterre und Parket benutzt wurde, womit natürlich die Möglichkeit nicht bestritten werden soll, dass auch griechische Stücke aufgeführt und bei diesen Chöre in die geräumte Orchestra geführt wurden. In diesem Falle dienten die Eingänge, welche auf dem Plane mit 7 bezeichnet sind, zum Einmarsch des Chores, und zwar aus einem hinter der Bühne gelegenen offenen Hofe *A* oder aus dem mit *B* bezeichneten grossen Saale, den wir als Garderobe betrachten können. Hier müssen wir gleich eines Umstandes Erwähnung thun, der anscheinend erst bei der Besprechung der eigentlichen Bühne berücksichtigt werden sollte. Aus dem Hofe *A* führt eine sanftgeneigte Rampe *C* von 3 M. Breite bei 8 M. Länge durch ein breites Thor in der Hinterwand des Bühnengebäudes auf die Bühne. Diese Rampe kann unmöglich nur dazu gedient haben, um dem einzelnen Schauspieler zur Bühne Zugang zu schaffen. Selbst wenn wir nicht annehmen wollten, was gewiss anzunehmen ist, dass die Schauspieler vor und nach ihrem Auftreten sich in dem mit *D* bezcheineten Raume unmittelbar hinter der Scenenwand aufhielten, würde eine einfache Treppe genügen, um denselben vom Saale *B* aus Zugang auf die Bühne zu verschaffen. Die Rampe aber, welche eine solche Treppe ersetzt, kann nur den Zweck haben, allerlei chorartigen Aufzügen ein wohlgeordnetes und effectvolles Auftreten zu ermöglichen.

Solche Aufzüge kennt auch das griechische Theater, wir brauchen nur an den Siegeszug Agamemnons in Aeschylus' gleichnamigem Stücke zu erinnern, aber sie hatten hier ihren Platz in der Orchestra, in welche sie durch die Parodos des Chores einzogen. Das Vorhandensein der Rampe *C* also ist ein Argument mehr für die Annahme, dass unser pompejanisches Theater wesentlich zu Aufführungen nach römischer Sitte benutzt wurde.

Was nun endlich drittens die Bühne selbst anlangt, so haben wir hier die stärksten Abweichungen von den Vorstellungen zu bemerken, welche uns geläufig sind. Der erste Blick auf unseren Plan zeigt uns eine starke Verschiedenheit, die Bühne ist ungleich weniger tief und im Verhältniss viel breiter als unsere Bühnen. Bei der geringen Zahl von Schauspielern, welche im antiken Drama zugleich auftraten, und bei der Gemessenheit der Handlung wäre eine grosse Tiefe der Bühne durchaus überflüssig und sie wäre bei dem Mangel der Decke zugleich akustisch schädlich gewesen. Die Bühne in Pompeji von 33 × 6,50 M. Grösse erscheint als ein schmaler Streifen, und doch hat sie, mit anderen Bühnen des Alterthums verglichen, noch eine verhältnissmässig nicht unbedeutende Tiefe, um den erwähnten Aufzügen Raum zu gewähren. Die bei der Ausgrabung vollständig erhaltenen Substructionen, von denen freilich jetzt Nichts mehr zu sehn ist, da die ganze Bühne bis zur Mauer *m* voll Erde liegt und eine ebene Fläche bildet, diese Substructionen zeigt die linke Hälfte unseres Planes unbedeckt, so wie sie Mazois mittheilt, und wie dieser ausgezeichnete und genaue Forscher sie unzweifelhaft wirklich gesehn hat. Der Fussboden ruhte hinten auf einem Vorsprung der Scenawand *s*, in welcher die Oeffnungen für die Aufnahme der Balken vorhanden sind, vorn auf einer mit dem Proscenium *p* parallel laufenden niedrigen Mauer *m* und auf den das Proscenium stützenden Strebepfeilern *p'*, und wurde in der Mitte seiner grossen Länge wegen durch kleine querlaufende Verbindungsmauern *v* getragen. Der Raum zwischen *m* und *s* ist in der Mitte zwischen den Verbindungsmauern *v* ganz leer; man hat angenommen, dass aus ihm durch Versenkungen die Geistererscheinungen aufstiegen, was aber wegen der sehr geringen Tiefe des Raumes (s. Fig. 112) und wegen der Trennung durch die Mauern *v* unstatthaft ist. In den Räumen rechts und links von der Mitte hat man auf dem Plane mit *t* bezeichnete starke Steinblöcke gefunden, in welche ein grosses mit Eisen ausgeschlagenes Loch gehauen ist. In diesem Loch will man bei der Entdeckung die mit einem eisernen Zapfen endenden Reste starker Balken aufrecht stehend, gefunden haben [25]). Ist dieser Fundbericht authentisch, so kann über die Bestimmung jener Steinblöcke kein Zweifel sein, sie müssen gedient haben, um die unten bei Besprechung der Decoration näher zu erwähnenden, unsern Coulissen entsprechenden prismatischen Trigonen zu tragen, welche auf jenem Zapfen gedreht den Decorationswechsel bewirkten. Zu diesen Maschinen gelangte man auf der kleinen Treppe *x*, welche unser Plan zeigt. In dem ebenfalls leeren Raum zwischen *p* und *m*,

in den von beiden Seiten Treppen hinabführen und der durch eine namentlich in Fig. 112 in *p* deutlich erkennbare gewölbte Rinne nicht unbedeutend vertieft ist, steht eine Reihe von gemauerten viereckigen Behältern *c*, deren Zweck nur durch die Annahme erklärt werden kann, dass in ihnen die Maschinen zum Aufziehn des Vorhanges angebracht waren. Da nämlich, wie schon vielfach erwähnt, die Bühne unbedeckt war, konnte der Vorhang nicht wie bei uns von oben herabgelassen und nach oben emporgezogen werden, er musste also bei beginnendem Spiel sich senken, wie dies männiglich aus den Aufführungen der Antigone auf unseren Bühnen bekannt ist. Um ihn aber zu heben, musste eine von unseren Vorrichtungen ganz verschiedene Maschinerie erdacht werden. Nun nimmt Mazois an, und wir werden kaum umhin können, ihm zu folgen, dass eben die erwähnten gemauerten Behältnisse den Apparat enthielten und dass dieser folgendermassen eingerichtet war. In dem gegen 12′ tiefen gemauerten Behältniss *a*, meint der genannte Archidekt, habe ein fast gleich hohes hölzernes Rohr *b*, in diesem ein zweites *c* und in diesem letzteren ein dünner, gleich langer Balken *d* gesteckt. Durch einen nicht näher zu bestimmenden Windeapparat seien nun der Balken und die hölzernen Rohre fernrohrartig auseinander emporgezogen worden. An der Spitze des Balkens, der also vermöge der angegebenen Windevorrichtung einige 30 Fuss emporgehoben werden konnte,

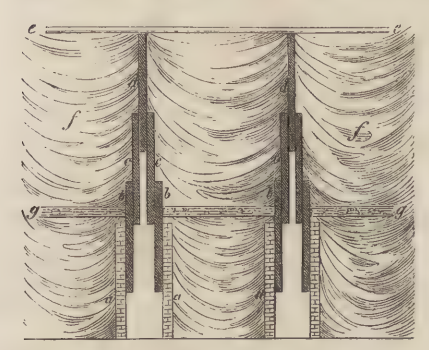


Fig. 111. Vorrichtung zum Heben des Vorhanges.

sei an einer über die ganze Breite der Bühne reichenden Stange *e*, die nach der Zahl der gemauerten Behälter von acht Balken unterstützt worden wäre, der Vorhang *f* befestigt worden. Indem nun auf ein gegebenes Zeichen alle acht Maschinen zugleich auseinander geschoben worden seien, habe sich mit ihnen der Vorhang langsam gehoben, der, nachdem er durch die umgekehrte Bewegung wieder gesenkt war, von einer zufallenden Klappe des Bühnenfussbodens *g*, ähnlich der Klappe, durch welche wir die Lampen des Prosceniums emporheben, völlig bedeckt worden wäre, so dass eine Communication zwischen der Bühne und der Orchestra über die Treppen (*w* im Plan) hergestellt war.

Um das über den Zuschauerraum, die Orchestra und das Bühnengebäude Gesagte und noch zu Sagende zu recht klarer Anschauung zu bringen, theilen wir in der 112. Figur einen Durchschnitt des grossen Theaters mit, auf welchem die Buchstaben und Zahlen den im Plane gebrauchten grösstentheils entsprechen. Es ist demnach bezeichnet mit *A* die *infima*, *B* die *media*, *C* die *summa cavea*, mit 1 der gewölbte Corridor hinter der *media cavea*, auf

dem die vier Sitzreihen der *summa cavea* ruhen, mit 2 der gewölbte Umgang hinter der *summa cavea*, mit 3 die erste Praecinction hinter der *infima cavea*, mit 3′ die Mauer hinter derselben; mit 4 sind die Treppen, welche die *cunei* trennen, mit 5 die Vomitorien der *media cavea* bezeichnet, welche in den Corridor 1 führen; 6 sind die Vomitorien der *summa cavea*, 7 ist die Parodos der Orchestra, bei 8 finden wir eine der Thüren der *infima cavea*, welche der ersten Praecinction entspricht; mit β ist die schräge herablaufende Mauer, welche den Zuschauerraum von der Bühne trennt, bezeichnet und *d* steht neben dem ersten Steinring (s. Fig. 109) nebst dem in ihm steckenden Mastbaum für das Velum, weiter rechts sieht man auf gleicher Höhe eine Reihe dieser Steinringe. An dem Bühnengebäude ist mit *p* der Raum bezeichnet, in den sich der Vorhang zusammenlegte. Die übrigen Einzelheiten mit Buchstaben zu bezeichnen und dadurch die Ansicht zu

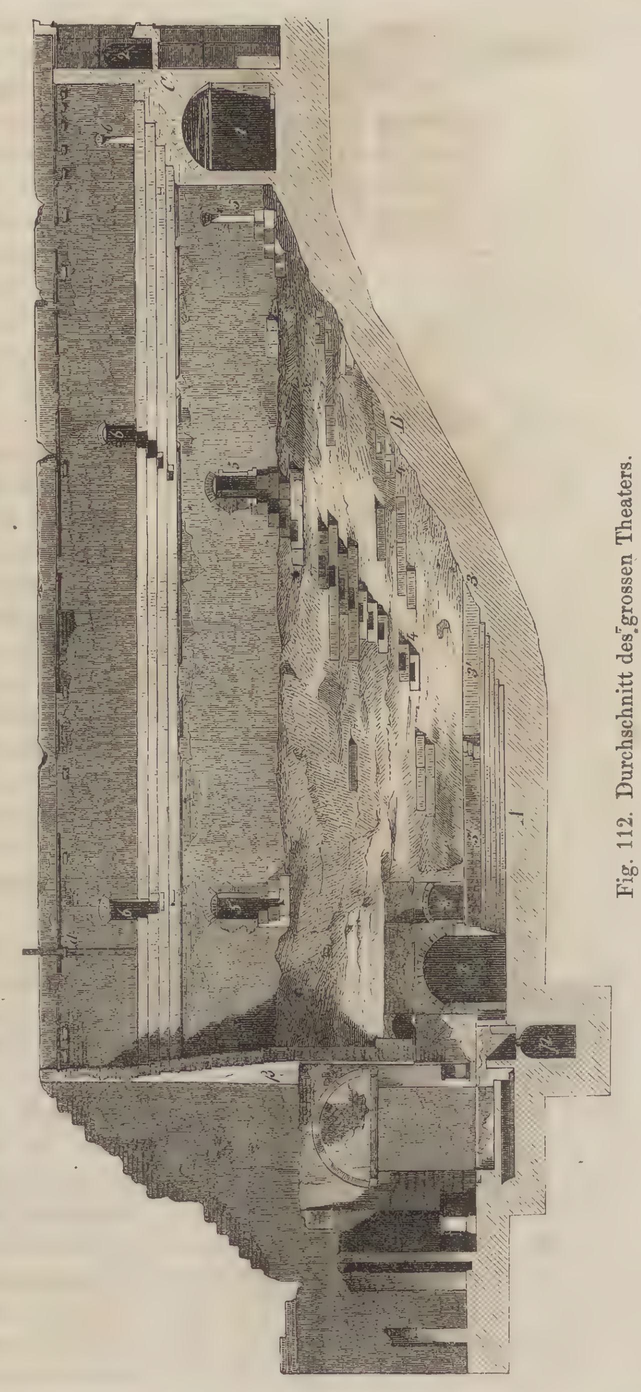


Fig. 112. Durchschnitt des grossen Theaters.


Fig. 113. Ruinen des Bühnengebäudes des grossen Theaters.

entstellen, ist überflüssig erschienen; Jeder kann sich nach dem Plan leicht selbst orientiren.

Betrachten wir jetzt die eigentliche Bühne und ihre Decorationen. Dass die Alten schon zu Aeschylus' Zeit ein sehr entwickeltes Decorations- und Maschinenwesen hatten, und dass die Decorationsmalerei der Bühne bedeutende Künstler beschäftigte, ist freilich eine sichere Thatsache. Aber trotzdem unterscheidet sich ihr Decorationswesen nicht unbeträchtlich von dem unsern. Da zunächst in der überwiegenden Mehrzahl aller Tragödien, deren handelnde Personen der Regel nach heroische Fürsten waren, der Ort der Handlung der Platz vor der königlichen Burg oder dem Palast des Fürsten war, so gestaltete man diese überwiegend häufige Hauptdecoration der Hinterwand nicht durch Malerei, sondern man bildete die Hinterwand der Bühne selbst, welche, wie oben bemerkt, die Höhe der *summa cavea* hatte, realer Weise als Façade des Königspalastes. Im römischen Theater hiess diese als Palastfaçade gestaltete Hinterwand die *scena stabilis*, die »ständige Decoration«. Diese reale Decoration aus Stein und Marmor finden wir auch in Pompeji, und die Fig. 113. zeigt die Ruinen derselben. Ein vergleichender Blick auf den Plan lässt uns die Schönheit und den Reichthum dieser Façade ahnen. Dieselbe ist gedacht als ein Mittelgebäude mit zwei Seitenflügeln. Das Mittelgebäude ist der eigentliche Palast, in ihn führt die Haupt-

thür, die *regia porta,* durch welche diejenigen Personen des Stückes die Bühne betraten, welche zu der fürstlichen Familie gehörten. Der rechte Flügel stellt die Räume der Frauenwohnung und der Wirthschaft dar, und demgemäss pflegten Weiber und dienende Personen aus der rechten Nebenthür aufzutreten, während der linke Flügel die Gastwohnung darstellte und deshalb fremde Personen durch dessen Thür die Bühne betraten. Alle drei Eingänge liegen im Hintergrunde von Nischen, die *regia porta* in einer grossen halbrunden Nische, in der links und rechts von der Thür eine Statuenbasis erhalten ist, die Nebeneingänge sind in viereckigen Nischen angebracht. Die Mauerflächen zwischen den Eingängen waren mit Statuen geziert. Einen vollständigeren Eindruck von der Pracht einer derartigen *scena stabilis,* als die meisten Leser sich durch Phantasieergänzung der Ruinen Pompejis werden machen können, erhalten sie durch die nebenstehende restaurirte Ansicht der *scena stabilis* von Herculaneum (s. Fig. 114).

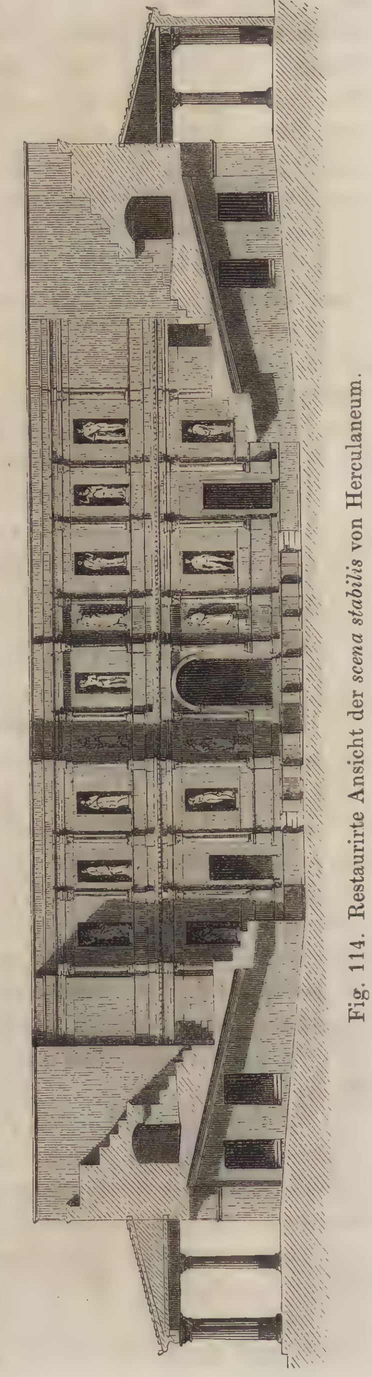


Fig. 114. Restaurirte Ansicht der *scena stabilis* von Herculaneum.

So überwiegend häufig nun aber auch der Schauplatz der Tragödien vor dem Königspalast war, so sind doch auch, vom Satyrspiel ganz abzusehn, zahlreiche Fälle vorhanden, in denen der Schauplatz ein anderer war und in denen folglich zunächst besonders für die Hinterwand andere Decorationen gefordert wurden. Diese anderen Decorationen konnten nur gemalte sein, und wir werden sie unter dem zu verstehen haben, was lateinisch die *scena ductilis* genannt wird, d. h. eine von beiden Seiten durch eine nicht nachweisbare Vorrichtung über die *scena stabilis* vorzuschiebende Decoration, welche natürlich in der Mehrzahl vorhanden sein konnte und durch Wegziehn der vordersten nach beiden Seiten verwandelt wurde. Die Möglichkeit des Decorationswechsels selbst innerhalb des

Stückes bei offenem Vorhang ist damit gegeben, und dass ein solcher Decorationswechsel wirklich vorkam, dafür zeugt, um nur ein unzweifelhaftes Beispiel anzuführen, Sophokles' Aias, dessen Schauplatz im Anfang das Griechenlager, am Ende der einsame Meeresstrand des Hellespont ist. Hier muss eine doppelte gemalte Hauptdecoration vorhanden gewesen sein. So viel von der Decoration der Hinterwand, welche im Alterthum noch mehr als bei uns von der überwiegendsten Wichtigkeit war. Was aber nun die Seitendecorationen betrifft, so leuchtet von selbst ein, dass diese bei der geringen Tiefe der Bühne bei Weitem nicht die Bedeutung hatten, welche sie auf dem modernen Theater haben. Wir haben schon bei Besprechung der Substructionen auf die Vorrichtung zur Herstellung der Seitendecoration hingewiesen, und es werden hier wenige Worte genügen, um den sinnreich einfachen Apparat zur Anschauung zu bringen. Derselbe bestand aus prismatischen Maschinen Fig. 115, auf deren drei Flächen *a b c* drei coulissenartige Decorationen gemalt waren und welche, mit dem Balken *d* in die oben beschriebenen Steinblöcke eingezapft, in ihnen durch eine Kurbel gedreht werden konnten, so dass man auf die einfachste und schnellste Art, durch eine Umdrehung von 120⁰ die Fläche *a* oder *b* oder *c* den Blicken der Zuschauer darbietend, den Decorationswechsel bewerkstelligte, während die *scena ductilis* eben so rasch zur Seite gezogen wurde. Diese Coulissenprismen hiessen Trigonoi (Dreiecke) oder lateinisch *versurae*, und die ganze Seitendecoration wegen ihrer Drehbarkeit die *scena versilis*. Es versteht sich wohl von selbst, dass die Malereien auf den drei Flächen des Prisma so gut nach dem Bedürfniss des darzustellenden Schauplatzes wechselten, wie die *scena ductilis* nach demselben gestaltet wurde, und dass daher die Annahme, die Fläche *a* habe die Decoration der Tragödie, *b* die der Komödie, *c* die des Satyrspiels enthalten, unrichtig sein muss. Ob die *versurae* in der Mehrzahl vorhanden waren, ist eine schwebende Frage; die Mehrzahl der Steinblöcke in den Substructionen unseres pompejanischen Theaters scheint dafür zu sprechen, doch bleibt es immerhin möglich, zwei derselben für andere Maschinerien bestimmt zu denken, da der Maschinenapparat des Alterthums nicht wenig entwickelt war.

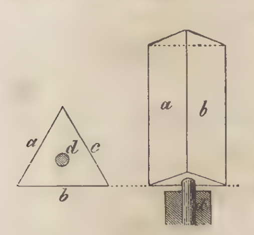


Fig. 115. Eine Versura.

Nach Besprechung der Decorationen bleiben uns nur noch wenige Punkte zu erledigen. Dass der Verkehr zwischen der Bühne und der Orchestra durch die kleinen fünfstufigen Treppen *w* im Plane ermöglicht wurde, ist schon bemerkt. Während manches Andere uns zu der Annahme gedrängt hat, dass wesentlich Aufführungen nach römischer Sitte im Theater von Pompeji stattfanden, weisen diese Treppen wiederum auf Chöre und damit auf griechische Aufführungen hin; denn wozu einen Verkehr zwischen der Bühne und der Orchestra herstellen, wenn die letztere nur Zuschauersitze

enthielt? Die viereckigen Nischen in der Prosceniumsmauer waren nicht sowohl, wie man angenommen hat, für Statuen als zum Aufenthalt der Theaterpolizei bestimmt, welche an diesen Orten sitzend die ganze Zuschauermasse auf's Bequemste überblicken konnte. Zur Seite der Bühne (des Proscenium, Pulpitum oder Logeion nach antikem Ausdruck) sind zwei grosse Fenster *F* angebracht, um die Bühne, namentlich die Decoration der Hinterwand lebhaft zu beleuchten. Während in der Mehrzahl der Fälle die handelnden Personen durch die drei Thüren der *scena stabilis* auftraten, konnten doch auch manche Fälle vorkommen, in denen ein Schauspieler oder auch ein Aufzug als von aussen, sei es aus der Stadt, sei es aus der Fremde kommend gedacht wurde; für diese waren die Gänge und Thüren 9 an der Seite des Proscenium angebracht, durch welche man, wie wir gesehn haben auch auf den gewölbten Gang 8 von dem Hofe hinter der Bühne gelangte. — Durch die drei Thüren der *scena stabilis* betritt man über zwei Stufen das Postscenium *D*, den Raum, in welchem die Schauspieler ihren Auftritt erwarteten. Im Plane sehen wir ausser der Mittelthür, in welche die Rampe leitet, zu den Seiten in der Hinterwand noch zwei Thüren angebracht, welche jedoch vermauert sind, so dass heute der einzige Eingang durch die Mittelthür und über die Rampe ist.

b. Das kleine Theater.

Das kleinere Theater links vom grossen, wenn man aus dem Hofe hinter der Bühne tritt, war ein bedecktes, ein *theatrum tectum*, wie uns dies eine über der in unserer Ansicht dargestellten Thür angebrachte und im Innern auf der Mauer wiederholte Inschrift (Mommsen No. 2241) bezeugt, die von der Erbauung dieses Theaters auf Stadtkosten durch zwei Zweimänner (Duoviri) C. Quinctius Valgus und M. Porcius erzählt. Diese Bedachung des Theaters kann jedoch nur von Holzconstruction gewesen sein, indem die Umfassungsmauern für eine Wölbung viel zu schwach sind, und weil sich schwer begreifen lässt, wie man, falls das Theater überwölbt gewesen wäre, demselben das nöthige Licht verschafft hätte. Wir werden deshalb annehmen müssen, dass auf den Umfassungsmauern eine Reihe von Säulen sich erhob, deren Plätze bei der Ausgrabung noch erkennbar gewesen sein sollen, auf denen der Dachstuhl ruhte, und welche das nöthige Licht einliessen. Diese das ganze Gebäude viereckig einschliessenden Mauern, welche die Bedachung bedingt, bieten die erste und auffallendste Abweichung von der gewöhnlichen Form der Theater, welche nach hinten mit der Rundung der Sitzreihen abschlossen, und diese Mauern schneiden zugleich die Hörner der Sitzreihen dergestalt ab, dass nur die vier Stufen der *infima cavea* und die neun untersten der *media cavea* einen vollen Halbkreis bilden.

Zur Erläuterung des Planes werden unter Verweisung auf die Beschreibung des grossen Theaters wenige Worte genügen. Die Strasse rechts führt

von dem s. g. Aesculapstempel auf ein Thor hin, welches man wegen der Nachbarschaft der Theater das Theaterthor, neuerdings aber das Stabianerthor,



Fig. 116. Ansicht des kleinen Theaters.

genannt hat. Von dieser Strasse, an der viele Läden, zum Theil Thermopolien (Schenken) liegen, wie sich das aus der Nähe des Theaters leicht begreift, führen die Eingänge in das kleine Theater, zunächst der in unserer Ansicht dargestellte, auf dem Plane mit *A* bezeichnete in die Orchestra, zu den Stufen der *infima cavea* und zu der ersten Praecinction nebst den beiden zur Seite auf dieselbe mündenden Treppen, denen nach oben keine Vomitorien entsprechen; sodann der im Plan mit *B* bezeichnete Eingang in einen gewölbten Gang *C*[26], aus dem zwei neben einander liegende Thüren *c c* in den Corridor *d* hinter den Sitzen und durch diesen zu beiden Seiten zu zwei Treppen *e e* führen, auf welchen man zu einem oberen Corridor (über *d*) und zu den beiden Vomitorien der zweiten Cavea *f f* gelangt.

Den beiden genannten Eingängen in das kleine Theater entsprechen zwei gegenüberliegende Ausgänge *A'* und *B'*, deren ersteren wir auf der

Ansicht bemerken; durch diese gelangt man in das grosse Theater und zwar durch *A'* in den Säulenhof hinter der Bühne, durch *B'* in die gewölbte Parados

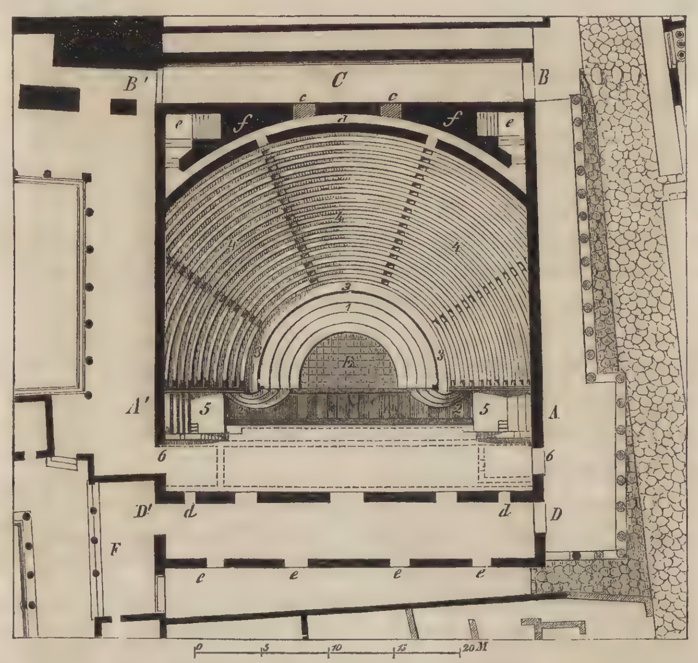


Fig. 117. Plan des kleinen Theaters.

der Orchestra und zu den Sitzen der *infima cavea.* Die Einrichtung des Zuschauerraums entspricht bis auf die bemerkten Abweichungen und bis auf den Umstand, dass eine dritte Cavea nicht vorhanden war, derjenigen des grossen Theaters. Auch hier finden wir eine *infima cavea* 1 von vier breiteren Sitzstufen für die Honoratioren. Dieselben sind an ihren Enden schmaler über den Halbkreis hinausgebaut und hakenförmig zurückgebogen 2, und dienten so zugleich als ansehnliche Treppe zur Praecinction 3, welche durch eine hier auf der linken Seite von der Bühne aus erhaltene Marmorbrüstung mit drei Durchgängen von der *infima cavea* abgetrennt ist. Diese Brüstung wird an ihren Enden von den kräftig gehauenen geflügelten Löwenfüssen Fig. 118 gestützt und abgeschlossen, während die an den Sitzreihen gegen die Bühne herablaufende Mauer an ihrer Stirn durch eine knieende Atlantenfigur abgeschlossen wird, welche auf den Ellenbogen eine Platte trägt, auf der eine Vase oder eine sonstige Decoration, vielleicht auch ein Candelaber gestanden haben mag Fig. 119. Die Arbeit an dieser



Fig. 118.



Fig. 119.

Figur, die mit der Erbauung des Theaters gleichzeitig zu setzen ist, gehört zum Besseren, wenigstens zum Kräftigsten, was Pompeji an Sculptur aufzuweisen hat. Ausser den durch sechs Treppen zu besteigenden Sitzreihen der zweiten Cavea 4 zeigt uns das kleine Theater Pompejis noch einige Zuschauerplätze, welche unseren Prosceniumslogen verglichen werden können, die s. g. Tribunalien über den Eingängen in die Orchestra, 5 5 auf dem Plan, zu denen man auf eigenen Treppen vom Proscenium aus gelangte. Der Eingang kann nur durch die Thür *D* von der Strasse aus gewesen sein, so dass der Weg für die Zuschauer, denen diese Sitze reservirt waren, über die Bühne führte und durchaus von den Wegen der übrigen Zuschauer getrennt ist. Dieser Umstand in Verbindung mit dem, dass in Rom diese Plätze den vestalischen Jungfrauen bestimmt waren, lässt uns annehmen, dass sie in Pompeji für die Priesterinnen vorbehalten waren, deren wir zwei oberste (*sacerdos publica*), Eumachia aus der Inschrift an ihrem Gebäude am Forum und Mammia aus ihrem Grabmahl, sowie eine Priesterin der Diana ebenfalls aus einer Grabschrift kennen, während wir ihrer eine grössere Zahl unzweifelhaft voraussetzen dürfen.

Bevor wir den Zuschauerraum verlassen, müssen wir uns noch die Sitzstufen genauer betrachten, welche in diesem kleineren Theater fast vollständig erhalten allein hier nur von Travertin und wohl eben deshalb an Ort und Stelle sind, während die marmornen im grossen Theater bis auf wenige in der Zeit der alten Raubbauten ausgehoben wurden. Die nebenstehende Abbildung zeigt einen Querdurchschnitt zweier Stufen, bei dem die Maasse angegeben sind. Man sieht, wie die Sitzstufe nach vorn etwas höher als nach hinten ist, oder wie hinten eine um die ganze Sitzreihe eingehauene Vertiefung läuft. Diese diente den Füssen derer zur Unterstützung, welche auf der zweiten Stufe sassen, während der eigentliche Sitz auf der vorderen Hälfte der Stufe erhöht ist, um die Kleider der unten Sitzenden vor Beschmutzung durch die Füsse der oben Sitzenden zu bewahren, was um so nothwendiger war, da man das Theater im durchaus weissen Anzug zu besuchen pflegte, wovon allein das gemeine Volk der *summa cavea*, welches im Werktagsanzuge ging, eine Ausnahme machte. Uebrigens brachte man sich entweder Sitzkissen mit, oder man faltete seinen Mantel als Polster zusammen, denn pure Steinstufen würden bei der Dauer der Aufführungen dem enragirtesten Theaterbesucher die Lust verdorben haben. Dass die einzelnen 16″ breiten Sitze durch leicht eingehauene Linien getrennt waren, ist schon bemerkt. Die Zahl derselben, die hier durch unmittelbares Zählen ermittelt werden konnte, ist 1500.

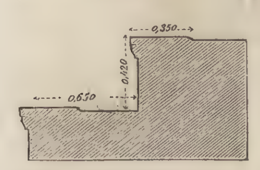


Fig. 120. Sitzstufen.

Die sorgfältig mit wohlerhaltenen mehrfarbigen Marmorplatten belegte Orchestra bietet kaum einen anderen besonders zu bemerkenden Umstand,

als dass in den Streifen, welcher die Sehne der untersten Cavea bildet, der ganzen Breite nach mit grossen bronzenen Buchstaben die Inschrift (Mommsen No. 2242) eingelegt ist, welche jetzt so aussieht:

M. OLCONIVS. M. F. VERVS IIVIR. PRO. LVDIS

einst aber anders lautete (s. d. Anm. 1 im Anhang, am Ende) und damals aussagte, dass der Duumvir Marcus Oculatius Verus anstatt der von ihm zu veranstaltenden Spiele diesen Theil des Baues ausgeführt hat. Aehnliche Inschriften im Amphitheater werden ihres Ortes berührt werden. Dass der halbkreisförmige Theil der Orchestra *E* bis zu der Inschrift zu Sitzplätzen gedient habe, ist sehr wahrscheinlich.

Die Substructionen des Bühnengebäudes sind einfacher und weniger gut im Detail erhalten aufgefunden worden, als bei dem grossen Theater. Gegen die Orchestra schneidet eine glatte Mauer ohne Nischen ab, diese, eine Mittelmauer, kleine Verbindungsmauern und die Mauer der *scena stabilis* trugen hier wie im grossen Theater den Fussboden der Bühne. Von den Maschinen für Vorhang und Versuren ist Nichts vorgefunden. Die Scenenwand zeigt die bekannten drei Thüren nebst zweien kleinen, jetzt moderner Weise vermauerten, *d*, welche nur als Durchgänge zu den Tribunalien gelten können und hinter die vorauszusetzende Seitendecoration fallen. Das Vorhandensein der drei Thüren in der Scenawand wie im grossen Theater macht es fast gewiss, dass wir in unserem Gebäude nicht ein reines Odeum für musikalische Aufführungen vor uns haben, sondern ein Theater, in dem dramatische Spiele gegeben wurden, sei dies nun bei schlechtem Wetter, sei es vor einem beschränkteren Publicum. Auf dramatische Aufführungen weisen auch die Reste von Decoration der Scenenwand hin, welche freilich nicht durch Architecktur und Sculptur, sondern durch Malerei hergestellt waren. Beleuchtet wurde die Bühne durch die Fenster 6 6, deren wir eines vergittert auf unserer Ansicht wahrnehmen. Dass diese Fenster von so ansehnlicher Grösse sind, erklärt sich aus der viel Licht wegnehmenden Bedachung des Theaters. Das Postscenium erhält durch vier Fenster in der Hinterwand *e* Licht und hat seinen Eingang in *D'* aus der Gladiatorencaserne, und zwar zunächst aus einem offenen von drei ionischen Säulen getragenen und drei Stufen über den Boden des Casernenumgangs erhobenen Saal *F*, den wir in Ermangelung einer besseren Erklärung, entsprechend dem Saale *B* hinter dem grossen Theater, als Garderoberaum betrachten mögen. — Erwähnt werde schliesslich noch die Säulenhalle vor den Eingängen *B*, *A*, *D* über dem sehr verbreiterten Trottoir der Strasse. Mazois allein hat diese Säulenhalle, aber nicht nur giebt er dieselbe auf's bestimmteste an, und beschreibt dieselbe so ausführlich, dass an einen Irrthum nicht zu denken ist, sondern ihre einstmalige Existenz wird auch dem heutigen Besucher von Pompeji freilich nicht sowohl durch die eine von Mazois dunkel gezeichnete Säule, welche jetzt auch fehlt, als vielmehr dadurch bewiesen, dass

sich in der Mauer *B A D* eine Reihe von viereckigen Löchern findet, in welche nur die Balken der Decke dieser Vorhalle eingegriffen haben können. Und dass der Raum eine Säulenhalle beinahe fordert, leuchtet ohne Weiteres ein.

Nachdem wir die wesentlichen und erhaltenen Theile der beiden Theater Pompejis betrachtet und erläutert haben, bleibt uns noch ein Blick auf den Fundbericht. Im Allgemeinen wird nur von den offenbaren Spuren antiker Nachgrabungen im grossen Theater und von den deutlichsten Anzeichen gesprochen, dass die Theater, welche im Erdbeben vom Jahre 63 stark gelitten hatten, bei der Verschüttung noch nicht wieder so weit hergestellt waren, dass sie zu Vorstellungen benutzt werden konnte. Schon hieraus ergiebt sich die Unwahrscheinlichkeit, dass in dem Theater *tesserae*, Einlassmarken, gefunden worden wären; diese Unwahrscheinlichkeit wird aber zur Unmöglichkeit einmal durch den Umstand, dass Winkelmann die *tesserae* schon vor



Fig. 121. *Tesserae.*

der Ausgrabung der Theater kannte, und ferner dadurch, dass die Ausgrabungsberichte die Affindung der ersteren der beiden hier abgebildeten unter dem 11. October 1760 verzeichnen, also 4 Jahre früher als an die Ausgrabung des grossen Theaters die erste Hand gelegt wurde. Nichtsdestoweniger bleiben dieselben, die jedenfalls in Pompeji gefunden sind, interessant genug indem sie, welche auf ihrer Vorderseite eingekratzte Zeichnungen haben, von denen besonders die zweite deutlich genug die missglückte Darstellung der *cavea* eines Theaters, vielleicht auch Amphitheaters zeigt, durch die Inschriften ihrer Kehrseiten einen der Belege bieten, dass die griechische Sprache in Pompeji in Gebrauch war, wenngleich keineswegs einen Beweis für die Aufführung griechischer Tragödien, welche man namentlich aus der ersteren Tessera hatte entnehmen wollen, auf der ausser dem auf die Sitzreihe bezüglichen griechisch und lateinisch wiederholten Zahlzeichen 12 der Name des Aeschylus im Genetiv enthalten ist. Man hat diesen Namen, besonders verleitet durch eine unechte Tessera, auf der die Casina des Plautus genannt ist, auf eine Aufführung einer aeschyleischen Tragödie oder Trilogie bezogen, ohne sich an das Wunderliche, um nicht zu sagen Absurde der Ausdrucksweise zu stossen. Eine andere und sinnreiche Erklärung (von Wieseler) erkennt in dem Namen des Aeschylus ebenfalls nur einen Hinweis auf den Platz oder die Sitzreihe unter der Annahme, dass die Sitzreihen mit den Statuen grosser Dichter geschmückt waren, was für das Theater in Athen

bezeugt ist. Zum wenigsten wird man unter dieser Annahme die Ausdrucksweise verständig finden. Die andere Tessera stimmt in der Localbezeichnung (elfter Halbkreis) mit dieser Annahme überein, es darf aber nicht unerwähnt bleiben, dass auch diese Erklärung wieder durch einen neueren Fund in Frage gestellt wird. In dem Helm eines Gladiators, der die drei Zimmerchen des weiterhin zu besprechenden Erkers der *Casa del balcone pensile* bewohnt zu haben scheint, fand man zwei *tesserae*, die jezt in dem kleinen Localmuseum im Directorialgebäude in Pompeji bewahrt werden. Die eine derselben hat auf der Vorderseite eine der oben mitgetheilten ähnliche Ansicht, und auf der Kehrseite ebenfalls den Namen des Aeschylus, aber mit den Zahlzeichen *XIII* und *IΓ* statt *XII* und *IB*, also 13 statt 12; die zweite zeigt ein Stück Amphitheater auf der Vorderseite und hat auf dem Revers *EYPOΛOXOY* (Eurolochu statt Eurylochu) mit den Zahlzeichen *II* und *B*. Während also die erstere nur in der Ortsangabe von der oben mitgetheilten abweicht, was sich wohl erklären liesse, sofern man verstünde: »Sitzreihe des Aeschylos, 13. Platz« anstatt des 12., giebt die letztere für den Namen des Aeschylos denjenigen eines Eurolochos oder Eurylochos der mir wenigstens unter denen der Dichter nicht bekannt ist. Demnach dürfte es nöthig werden für diese Tesserainschriften nach einer neuen Erklärung zu suchen. Fast auf allen Wänden sind eingekratzte Inschriften gefunden, die aber grösstentheils heutzutage unleserlich sind; eine von ihnen enthielt das Datum 751 Roms = 3 v. Chr. Geb. — Zwei Thonstatuen, einen Schauspieler und eine Flötenspielerin darstellend, welche im Odeum gefunden worden sein sollen, stammen nicht aus diesem, sondern aus einem benachbarten Hause. —

Vierter Abschnitt.

1. Das Amphitheater[27]).

Von den Schauplätzen edler musischer Kunst führt uns unser Weg zu dem Schauplatze jener blutigen und grausamen Spiele, vor denen selbst das abgehärteste moderne Gemüth schaudernd zurückbebt, und welche uns in ihrer Ausbildung eine der dunkelsten Nachtseiten des sinkenden Heidenthums zeigen, zum Amphitheater, in welchem die Thierhetzen und die Gladiatorenkämpfe stattfanden. Auch diese sind nicht in Rom heimisch; sowie die dramatischen Spiele grösstentheils aus Griechenland, kamen die Gladiatorenkämpfe den Römern aus Etrurien zu, in welchem Lande des finstern Aberglaubens und blutiger Cultusübung sie in ihrem Keime, aber auch nur in diesem mit religiösen Anschauungen zusammenhingen, deren Analoga wir freilich auch bei andern Völkern, namentlich bei den Griechen wiederfinden. Aus Menschenopfern auf dem Grabe der Edlen zur Verherrlichung des Todten und zur Sühnung der Manen gingen die Gladiatoren-

kämpfe hervor, indem man die Schlachtopfer, zunächst gefangene Feinde, anstatt sie von Priesterhand erwürgen zu lassen, paarweise mit einander um Tod und Leben kämpfen liess. Dass diese Kämpfe zu einem Schauspiel wurden, welches sich den übrigen Schauspielen zur Ehre des Bestatteten einreihte, begreift sich, und eben so leicht verständlich ist es, dass dieses einer weiten Entwickelung Thor und Thür öffnete, in der das anfängliche religiöse Element mehr und mehr zurück, das des Schauspiels mehr und mehr in den Vordergrund trat. Natürlich hangt hiemit ein Wechsel des

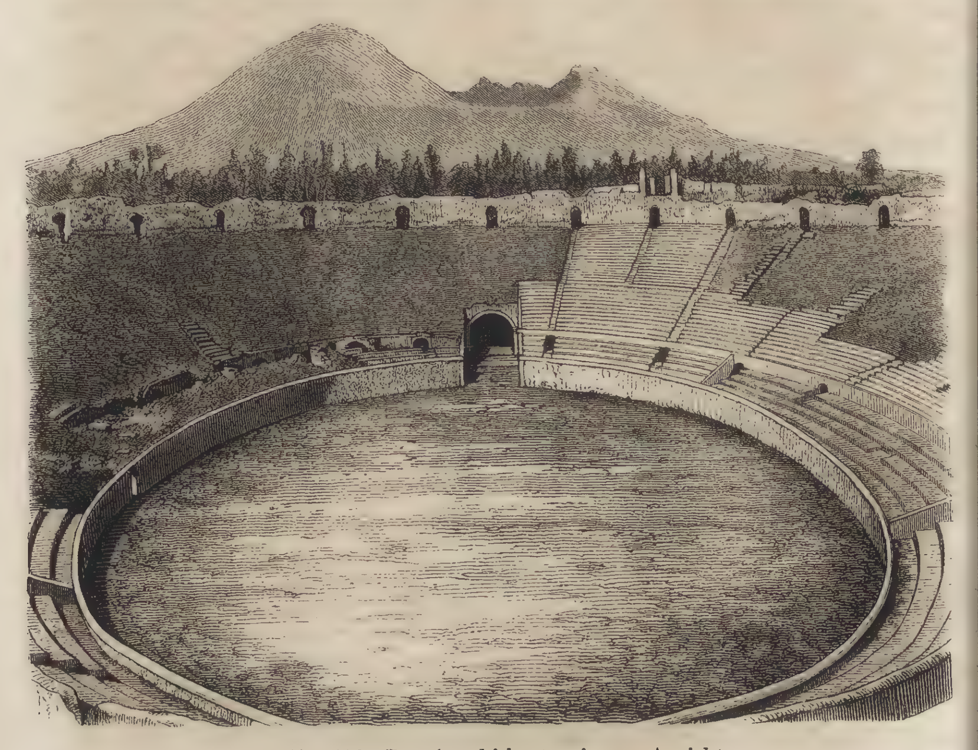


Fig. 123. Das Amphitheater, innere Ansicht.

Locals zusammen, und es ist schon oben bemerkt, dass zunächst das Forum der Schauplatz der Gladiatorenkämpfe wurde, bis deren häufige Wiederholung und der massenhafte Zudrang des Volkes, welches in den Säulengängen und auf der Gallerie des Forum nicht mehr Platz fand, zur Errichtung eigener Gebäude für diese Kämpfe nöthigte. — Aus Rom werden die ersten Gladiatorenkämpfe vom Jahre 490 d. Stadt (264 v. Chr.) gemeldet, Marcus und Decius Brutus gaben sie zu Ehren der Manen ihres Vaters, indem sie drei Paare mit einander kämpfen liessen. Aber schon im Jahre 538 d. St. (216 v. Chr.) gaben die drei Söhne des M. Aemilius Lepidus zu Ehren

ihres Vaters dem Volke das Schauspiel von 22 Einzelkämpfen, welche drei Tage auf dem Forum dauerten, und bald darauf 554 d. St. (200 v. Chr.) liessen die Söhne des Valerius Laevinus bereits 25 Paare gegen einander kämpfen. Seit dieser Zeit war der Geschmack an diesen blutigen Spielen so allgemein geworden, dass nach und nach ziemlich jede Verbindung mit der ursprünglichen Veranlassung zerrissen ward, und man dieselben wie andere Volksbelustigungen mit Triumphen, Gebäudeeinweihungen und anderen Gelegenheiten verband, und dass ehrgeizige und reiche Männer dem Volke diese Schauspiele wie andere gaben, um sich für eine Wahl zu empfehlen oder um für eine solche ihre Dankbarkeit zu bezeigen. Ja in Campanien ging man so weit, bei Gastmählern wie Tänzer und andere Kunststückmacher auch Gladiatoren einzuführen, die auf Tod und Leben kämpften, während die Gäste schmausten, und deren Blut nach des Dichters Silius Italicus (11. 51.) Ausdruck die Tische besudelte. Trotz der wachsenden Lust an diesen Kämpfen blieb Rom lange ohne Amphitheater; erst Julius Caesar liess ein eigenes hölzernes Gebäude auf dem *campus Martius* errichten und zwar nicht sowohl für Gladiatorenspiele, als für die früh mit denselben in Verbindung gebrachten Thierhetzen, die s. g. Jagden (*venationes*), welche eine Zeit lang im Circus (in der Rennbahn) veranstaltet waren, aber etwa vom Ende der römischen Republik an mit den Gladiatorenkämpfen zusammen als Ergänzung blutiger Schau im Amphitheater stattfanden. Zu dieser Zeit fixirte sich auch der Name, welcher daher abzuleiten ist, dass, wie ein Blick auf den untenstehenden Plan zeigt, das Amphitheater gleichsam aus zwei mit der Oeffnung der Halbkreise gegeneinander gestellten Caveen besteht, denen das Scenengebäude fehlt. Da aber, wie bereits früher bemerkt, im engeren Sinne die Zuschauerräume allein den Namen Theatron führten, so heisst Amphitheatron wörtlich Ringsumtheater, bezeichnet also ein Gebäude, welches rings von Zuschauerplätzen umgeben ist. Um aber für die Bewegung der Kämpfe und Jagden mehr Raum zu gewinnen, baute man die Amphitheater anstatt kreisrund als ziemlich gedehnte Ovale. Das erste bleibende, zum Theil aus Stein, zum Theil aus Holz bestehende Amphitheater baute in Rom unter August Statilius Taurus; dasselbe brannte unter Nero ab und wurde von diesem restaurirt. Der Folgezeit aber erschien dasselbe nicht gross und prachtvoll genug, Vespasian unternahm und Titus vollendete das *Amphitheatrum Flavium*, das heute Colosseum oder Coliseo genannte gewaltige Gebäude, welches über 80,000 Zuschauer fasste. Die auf dasselbe verwendete Summe soll so enorm gewesen sein, dass sie zum Bau einer ansehnlichen Stadt genügt haben würde, 12,000 Juden arbeiteten an demselben und bei seiner Einweihung sollen nach der geringsten Angabe 5,000 wilde Thiere getödet worden sein, worauf der Schauplatz durch hineingeleitetes Wasser in einen See verwandelt wurde, auf welchem man ein Schiffsgefecht, eine sogenannte Naumachie veranstaltete.

Die Municipalstädte folgten dem Beispiele der Hauptstadt, und wenngleich in einem zum Theil sehr verjüngten Maassstab im Vergleich zum Colosseum, wurden an vielen Orten Amphitheater erbaut, deren Ruinen vielfach noch vorhanden sind[28]), unter denen aber an Grösse unser pompejanisches Amphitheater einen nicht geringen, an Erhaltung einen ziemlich hohen Rang einnimmt. Es ist schon früher bemerkt, dass dasselbe, wie es sich äusserlich am leichtesten erkennen liess, zu den ersten Entdeckungen in Pompeji gehört; schon 1748 vom 26. October bis zum 16. November deckte man mit 12 Arbeitern die *summa cavea* so weit auf, dass man deren 40 Vomitorien zählen konnte, aber auch Nichts mehr; nachdem man die Maasse genommen und berechnet hatte, dass wenigstens 12,000 Menschen in demselben Platz gefunden haben mochten, verliess man diese viel versprechende Ausgrabung gänzlich und erst in den Jahren 1813 bis 1816 wurde dieselbe vollendet, welche das Gebäude in zum Theil wenigstens ziemlich unversehrtem Zustande wieder an das Tageslicht brachte. Ein Blick auf den kleinen Stadtplan (Fig. 7 vor S. 43) genügt, um über dessen Lage sich zu orientiren. Wir finden es im östlichen Winkel der Stadt und zwar so hart an die Stadtmauer gelehnt, dass die äussere Platform auf der Höhe der mittleren Cavea nur um $^3/_5$ des Gebäudes umlaufen kann, und auf dem Reste seines Umfangs von der Stadtmauer unterbrochen wird. Wenn man auf der Strasse von den Theatern her dem Amphitheater naht, so präsentirt sich dasselbe in der Ansicht, welche diesem Abschnitt vorgeheftet ist. Links haben wir den Eingang zu dem als *Forum boarium* (Viehmarkt) betrachteten Platz, neben dem die wieder zugeschüttete Villa der Julia Felix liegt, rechts liegen unausgegrabene Theile der Stadt unter ihrer Aschendecke. Grade vor uns dehnt sich das weite Oval des Amphitheaters, nach aussen von einer Reihe Bogen getragen, deren mehre als Vomitorien der mittleren Cavea durchbrochen sind, während wir in der Mitte eine der vier Treppen sehn, auf denen man zu der auf der Höhe der mittleren Cavea umlaufenden Gallerie oder Platform gelangt. Ueber diese erhebt sich die oberste Cavea auf einer zweiten Bogenstellung, innerhalb deren eine Anzahl von Treppen auf die oberste Platform und die Höhe der *summa cavea* führt. In dieser Ansicht erscheint das Gebäude, obwohl von bedeutendem Umfang, so doch von verhältnissmässig geringer Höhe. Der Grund hievon ist, dass dasselbe fast eben so tief in die Erde hineingegraben wie über den Boden erhoben ist. Erst wenn wir durch einen der beiden stark geneigten Haupteingänge das Innere betreten, sehen wir das Gebäude in seiner ganzen Höhe vor uns, wie es die zweite Ansicht (Fig. 127) zeigt; und da zugleich die geringere Weite des Innern die Höhendimensionen scheinbar wachsen lässt, macht das Amphitheater einen wirklich imposanten Eindruck, selbst auf den, welcher das Colosseum kennt. Das Auge überfliegt den weiten ebenen Platz der Arena, auf welchem jene grausen Kämpfe ausgefochten wurden, jene wilden Thierhetzen und Thier-

gefechte stattfanden; an den zahlreichen wohlerhaltenen, nur ihrer Marmor bekleidung zum grössten Theile beraubten Sitzreihen steigt es empor, auf denen Tausende in blutdürstiger Neugier den Scenen wilder Tapferkeit und Geschicklichkeit, den Scenen blutiger Niederlagen und resignirten Todes zuschauten, den Sitzreihen, welche Jahrhunderte leer standen, bis vor wenigen Jahren der aus Rom flüchtige Papst hier dem versammelten Volke den apostolischen Segen ertheilte. Ueber die Platform der obersten Cavea aber erblicken wir endlich den Vesuv, der jetzt leichte schwarze Rauchwolken emporwirbelt, und der am letzten Tage Pompejis mit den ersten Anzeichen seines Ausbruchs das Volk von Pompeji fortscheuchte, das auf diesen Sitzen dichtgeschaart von den Vorboten der Katastrophe überrascht wurde, welches aber grade von hier (wie schon bemerkt), sich so gut wie vollständig retten konnte. Wenigstens werden in den Ausgrabungsberichten so gut wie keine Skelettfunde im Amphitheater aufgeführt, welcher Thatsache gegenüber es nicht uninteressant ist, unter dem 2. December 1815 die, allerdings merkwürdig unbestimmt lautende Notiz, zu lesen, es sei im Amphitheater in der letzten Thür des grossen Corridors ein Schädel gefunden worden, welcher derjenige eines Löwen zu sein scheine.

Die beiden Haupttheile sind hier die Arena, der Kampfplatz 1. 1 Fig. 125, und die Cavea, der Zuschauerraum 1. 2 Fig. 125. Betrachten wir uns zuerst die Arena in ihren Einzelheiten. Ueber den Kampfplatz an sich, der seinen Namen von der Sanddecke hatte, mit welcher man ihn belegte, und welche die Blutströme aufsog, wie das heute noch bei spanischen Stiergefechten bekannt ist, ist freilich Nichts zu sagen, als dass in Pompeji so weit die Untersuchung bisher gediehen ist, der Arena jene tiefen und weitläufigen Substructionen fehlen, die in manchen andern Amphitheatern nachgewiesen, in denjenigen von Puzzuoli und Capua von ganz besonderem Interesse, aber so weit ich habe folgen können nach Zweck und Bedeutung noch nicht vollkommen erklärt sind, obgleich ihr Zusammenhang mit den Vorrichtungen für die Naumachien einerseits und für mancherlei Maschinerie andererseits viel Wahrscheinliches hat[29]). In Pompeji ist, wie gesagt, hiervon nicht die Rede, die Arena wird, so viel wir wissen von dem natürlichen Boden der gewachsenen Erde gebildet und es scheinen theils daher theils aus anderen Gründen die s. g. Naumachien von den hier gegebenen Spielen ausgeschlossen gewesen zu sein. Auch würde man nicht leicht begreifen, wie man nach Pompeji die nöthige Wassermasse zur Verwandlung der Arena in einen See hätte schaffen wollen ohne überaus grossartige Wasserleitungsanlagen, von denen bisher nicht die leiseste Spur entdeckt ist. Auch die Unverschlossenheit und so viel wir wissen Unverschliessbarkeit der Brüstungsmauer der pompejaner Arena spricht gegen die Annahme es sei in dieselbe Wasser eingelassen worden, und endlich würden sich damit auch die gleich zu erwähnenden Gemälde an eben dieser Brüstungsmauer schlecht vertragen. Kehren wir also zu dem Vorhande-

nen zurück, so bemerken wir zunächst die beiden grossen Eingänge in die Arena von Nordwest und von Südost in der Längenachse des Gebäudes, deren unsere Ansicht Figur 123 den letzteren (3 Figur 125) im Hintergrunde der Arena zeigt. Beide Eingänge sind gewölbt und ihr stark geneigter Boden ist gepflastert, an den Seiten nimmt eine Gosse das etwa hineinlaufende Regenwasser auf. — Der nordwestliche Eingang 1 im Plane Fig. 124 führt in grader Linie in die Arena, der südöstliche 2 musste im rechten Winkel gebrochen werden, weil er sonst ausserhalb der Stadtmauer ausgemündet sein würde. Die Wölbung dieses Ganges wird auf seinem langen Schenkel von sechs Bogen verstärkt, die unser Plan bei *a* zeigt, eine Vorsicht, die bei der Last der Sitzreihen, welche auf der Wölbung ruhen, sehr zu billigen ist. Diese Eingänge

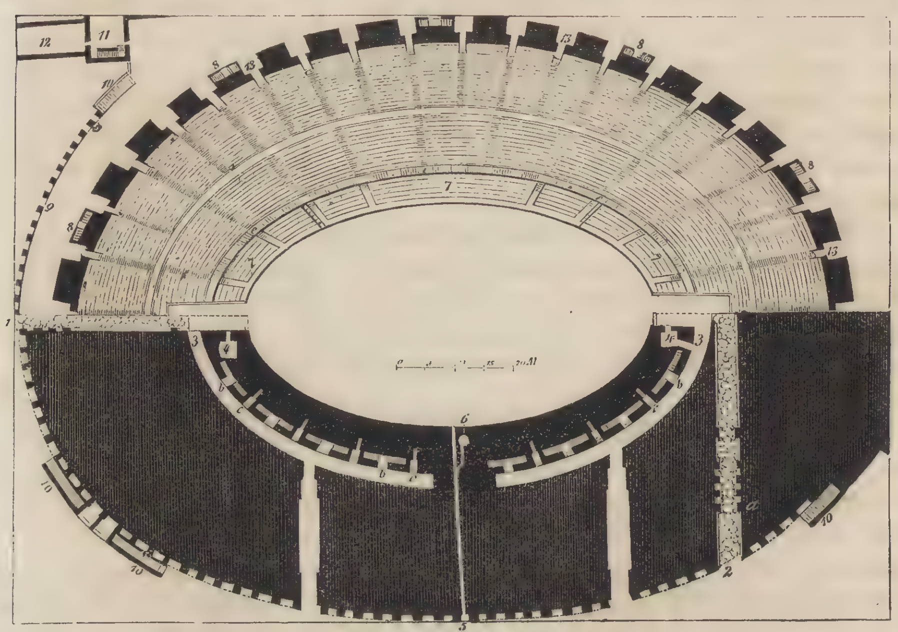


Fig. 124. Plan des Amphitheaters.
[Obere Hälfte: alle Sitzreihen, untere Hälfte: die Substructionen.]

führten, wie gesagt, in die Arena, freilich erst nachdem sie den Corridor 3 durchschnitten haben, den unser Durchschnitt Figur 125 bei 4 zeigt. An diesem Corridor erweitern sich die Eingänge, so dass sie beim Ausmünden in die Arena die ansehnliche Breite von 4 Metern haben. Durch diese weiten Thore zogen zu Anfang der Spiele die Gladiatoren, zum Theil beritten, zum Theil zu Fuss in ihrem vollen und mannigfaltigen Waffenschmuck in geschaarten Gliedern unter kriegerischer Musik feierlich in die Arena ein, oft in bedeutender Zahl, wie z. B. ein Anschlag am Album des Gebäudes der Eumachia dreissig Paare Gladiatoren anzeigt. Nach vollendetem Umzug

zogen sie sich wieder zurück, um dann nach der Kampfordnung in einzelnen Paaren oder in grösserer Anzahl den Kampfplatz wieder zu betreten, der mittlerweile gegen die Eingangsthore mit mächtigen Gitterthüren abgeschlossen war. In unserem Plane Fig. 124 sehn wir links neben den beiden Eingängen noch je eine Thür nahe an der Arena. Diese öffnet sich hier wie unter der bedeckten Hälfte des Plans auf kleine viereckige Zimmer, 4, von welchen die zwei am südöstlichen Eingang einen zweiten Ausgang auf den Corridor haben. Noch heute sind die Reste starker eiserner Gitter erhalten, durch welche beide Eingänge geschlossen wurden, und welche uns deutlich zeigen, dass in diesen Zimmern die wilden Bestien eingeschlossen waren, bis man sie durch das eine geöffnete Gitter in die Arena losliess. Endlich sehn wir auf dem Plane noch einen Eingang in die Arena bei 5; er ist eng und führt auf einen langen Gang, von dem rechts eine Treppe in ein auf dem Plane in den Substructionen angedeutetes rundes Zimmerchen 6 abzweigt. Das ist aller Wahrscheinlichkeit nach die Pforte des Todes, die *porta libitinensis*, durch welche man die Leichen der gefallenen Gladiatoren an eingeschlagenen Haken aus der Arena schleifte, um sie in dem *spoliatorium*, welches wir in dem runden Zimmerchen erkennen, ihrer Waffen und Rüstungen zu entkleiden.

Die Arena selbst ist 36×68 Meter gross und gegen die Sitzplätze durch eine 3 Meter hohe Brüstungsmauer (5 Figur 125) abgeschlossen; auf deren oberer Kante bemerkt man noch die Löcher, in denen auf derselben ein Gitter oder ein Netzwerk von starkem Draht errichtet war, welches die Zuschauer gegen das etwaige Ueberspringen der Tiger und Panther schützte. In Rom liess Nero in jede Masche dieses Netzes ein Stück Bernstein hängen und man dachte daran, den Draht aus Gold zu ziehen. In grossen Amphitheatern befand sich innerhalb der Brüstungsmauer ein Wassergraben, Euripus genannt, besonders bestimmt, die wilden Thiere abzuhalten, namentlich die Elephanten, von denen man sich einbildete, sie scheuten das Wasser. In Pompeji ist derselbe nicht vorhanden

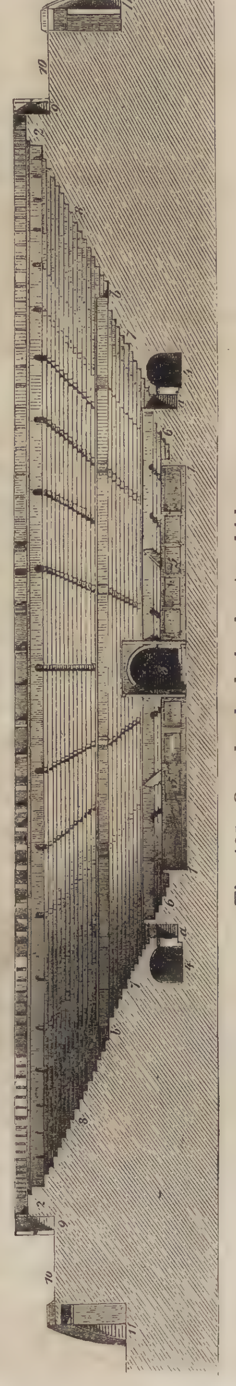


Fig. 125. Querdurchschnitt des Amphitheaters.

oder wenigstens (denn Mazois' Fortsetzer Gau spricht von demselben) heutzutage nicht mehr sichtbar; die Brüstungsmauer der Arena ist mit Gemälden bedeckt gewesen, die freilich jetzt ebenfalls so gut wie vollständig erblichen aber sicher verbürgt und vor ihrer Zerstörung copirt worden sind. Eine Probe giebt Fig. 126;

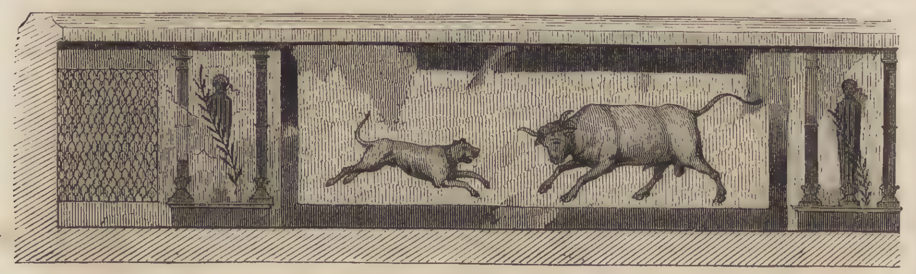


Fig. 126. Gemälde an der Brüstungsmauer. Thierkampf.

es ist die Darstellung eines der Kämpfe von Thieren gegeneinander, hier eines Stiers mit einer gewaltigen Molosserdogge. Dergleichen Bilder von Thierkämpfen sind noch einige vorhanden; diese Bilder werden durch Zwischenfelder getrennt, auf denen umkränzte Hermen zwischen Säulen gemalt sind, dann folgen Felder, die mit einem schuppenartigen Ornament versehen und von schmalen Zwischenfeldern mit verschiedenen Ornamenten, besonders aus dem Pflanzenreich begrenzt werden. In den Hauptfeldern sind aber Thierkämpfe nicht die einzigen Darstellungen, auch Scenen der Gladiatorenkämpfe, von denen uns Figur 127 eine Probe bietet, treten für jene ein.



Figur 127. Gemälde an der Brüstungsmauer. Gladiatorkampf.

Hier sehn wir den Augenblick der grausen Entscheidung. Dem rechts stehenden Gladiator ist das Schwerdt krumm gebogen[30]) und deshalb unbrauch-

bar geworden, er ist im linken Arm verwundet, besiegt, sein Leben hangt von der Gnade des Volks ab, aber nur dann darf er hoffen dasselbe zu retten, wenn es ihm gleichgiltig und er bei dem drohenden Tode ganz unbewegt erscheint; deshalb hat er seine Schutzwaffe, seinen Schild hingeworfen und steht ruhig da, indem er mit erhobenem Daumen der linken Hand die Menge stumm um Gnade anfleht, denn der emporgerichtete Daumen war das Gnaden-, der gesenkte das Verdammungszeichen. Seine Bitte scheint nicht erhört zu werden, wir dürfen uns das Volk mit der Geberde der Verurteilung sitzend denken; denn der siegreiche Gegner tritt heran, um seinem wehrlosen Schlachtopfer das Schwerdt durch die Gurgel zu stossen.



Fig. 128. Gemälde an der Brüstungsmauer. Waffnung.

Fig. 128 zeigt uns eine andere Scene, die, wenngleich sie in Einzelheiten dunkel ist, doch offenbar dem Beginne des Kampfes, der Waffnung der Gladiatoren angehört. In der Mitte der Kampfordner, mit langem Stabe den Kreis des Kampfes bezeichnend, rechts ein Gladiator, der halb gerüstet dasteht, und dem zwei andere Schwerdt und Helm bringen, gegenüber ein ebenfalls halb gerüsteter, der das Schlachthorn bläst (nicht der bei den Kämpfen unbetheiligte Tubicen, der wie der Kampfordner ungerüstet sein würde), während zwei hinter ihm an einem der Victorienbilder, die die Scene einfassen, hockende Genossen auch für ihn Helm und Schild bereit halten.

Auch Inschriften hat diese Brüstungsmauer der Arena aufzuweisen, und zwar solche, die sich auf die Erbauung oder Renovation des Amphitheaters oder von Theilen derselben beziehen. Diese Inschriften, ihrer acht an der Zahl (Mommsen No. 2252 *a—e*) stehen mit einer Ausnahme an der Seite gegen die Arena unterhalb der Cunei (Keile der Sitzplätze zwischen zwei Treppen) deren Erbauug sie angehn, und sagen aus, dass der und der zu einem obrigkeitlichen Amte Erwählte einen Cuneus oder deren mehre (bis zu dreien) auf Decurionendecret habe erbauen lassen, und zwar, wie in diesen Inschriften abgekürzt geschrieben ist PRO LVD (oder LV, auch L) LVM (oder LV, oder L) oder auch blos PRO LVD. Diese Abkürzungen sind verschieden erklärt worden; Garrucci (Bull. Nap. n. s. 1. p. 146. No. 1) verstand *pro*

ludorum luminibus, d. h. statt Beleuchtung der Spiele, Léon Rénier bei Breton *Pompeia décrite* Par. 1855. p. 186 wollte *pro ludis* [*et*] *luminatione* verstehn, d. h. statt der zu gebenden Spiele und einer Illumination der Stadt, indem er läugnete, dass in Pompeji Gladiatorspiele bei Abend und künstlicher Beleuchtung gegeben worden seien. Dies nimmt dagegen Mommsen an, welcher die Abkürzung *pro ludis luminibus* erklärt, d. h. statt der zu gebenden Spiele und der dazu gehörigen Beleuchtung; und dies ist ohne Zweifel die richtigste Erklärung, welche auch durch Analogien zu der in ihr angenommenen Thatsache gestützt wird, was für die Rénier'sche schwerlich der Fall ist. Es zeigen uns also diese Inschriften, wie die entsprechende im kleinen Theater (oben S. 159), dass man praktisch genug war, das für einmaliges Schauspiel aufzuwendende Geld zum Bau oder Umbau des Amphitheaters zweckmässig anzulegen. Da wir grade von Inschriften reden, die sich auf den Bau des Amphitheaters beziehen, so darf eine solche hier nicht unerwähnt bleiben, welche (Mommsen No. 2249) sich auf die Gründung bezieht. Sie war doppelt auf zwei Marmortafeln eingehauen, welche rechts und links vom nördlichen Haupteingange angelehnt, nicht eingemauert gefunden und jetzt im Museum in Neapel sind, und sagt mit einigen Archaismen der Sprache, welche spätestens auf die erste Kaiserzeit hinweisen können, aus, dass Caius Quinctius Valgus und Marcus Porcius, Rechtsduumvirn, zu Ehren der Colonie auf ihre Kosten den Schauplatz haben erbauen lassen und denselben auf ewige Zeiten der Colonie zu eigen gegeben haben. Das sind dieselben Rechtsduumvirn, welche die Erbauungsinschrift des kleinen Theaters (oben S. 155) nennt. Aus diesen Inschriften und einigen anderen freilich unsicheren Umständen hat Garrucci [31]) es wahrscheinlich zu machen gesucht, dass die Erbauung des Amphitheaters bis in das Jahr 685 der Stadt Rom (69 v. Chr.) und diejenige des kleinen Theaters in das Jahr vorher (684 = 70 v. Chr.) hinaufzudatiren sei, doch sind seine Gründe schwerlich stichhaltig, und es ist nicht wahrscheinlich, dass die Colonien früher als die Hauptstadt (durch Statilius Taurus 725 a. u.) steinerne Amphitheater gehabt haben. Die in jenen anderen Inschriften erwähnte Erbauung von cunei der Sitzplätze zum Theil durch Vorsteher der Vorstadt Augustus Felix fällt in viel spätere Zeit, nämlich von 747 der Stadt (7 v. Chr.) an und dürfte eher annähernd für das Datum des ganzen Amphitheaters massgebend sein, obwohl es sich hierbei nach des genannten Autors Vermuthung, nicht sowohl um die erste Herstellung von Sitzplätzen als um die Verwandlung ursprünglich gemauerter (vielleicht gar hölzerner) in Hausteinsitze handeln könnte.

Was nun den Zuschauerraum, das eigentliche Amphitheatrum anlangt, so sieht Jeder bei einem Blick auf den Plan wie auf den Durchschnitt Fig. 125), dass derselbe durch zwei Praecinctionen (*a b* Figur 125) in drei Ränge oder Caveen getheilt ist, welche wieder durch Treppen in Cunei zerfällt werden. Der Sitzreihen sind im Ganzem 34, nämlich *infima cavea* 4

(6 Figur 125), *media cavea* 12 (7 Figur 125), *summa cavea* 18 (8 Figur 125)'; die unterste Cavea ist nicht in eigentliche Cunei getheilt, doch können wir auch bei ihr vermöge der Eingänge und kleinen Treppen aus dem grossen Corridor eine Zerfällung in 18 Logen von verschiedener Breite (7 auf dem Plan) wahrnehmen. Der mittlere Rang ist durch 20 Treppen in Cunei zerlegt, der oberste durch ihrer 40, welche offenbar hier in der doppelten Zahl angebracht sind, um das Auffinden der nach oben immer zahlreicheren Sitzplätze zu erleichtern und alles Gedränge beim Aus- und Eingange der Menge zu vermeiden. Die Einrichtung der Sitzstufen ist durchaus die, welche wir bei dem kleinen Theater beschrieben haben. Hinter der obersten Cavea läuft eine von Vomitorien durchbrochene Umfassungsmauer um das ganze Amphitheater; sie bildet eine mässige Platform, auf welche eine Anzahl von Treppen (8 im Plan, 9 im Durchschnitt Figur 125) führen, und von der wir es wieder wie beim grossen Theater dahingestellt sein lassen müssen, ob dieselbe zu Plätzen für die Proletarier oder nur dazu bestimmt war, um zum Manövriren des Velum, des Zeltdaches zu dienen, von dessen einstiger Existenz in Steinringen in der Umfassungsmauer auch hier deutlich erkennbare Spuren vorhanden sind.

Von besonderem Interresse ist die Einrichtung der Eingänge und der Zugänge zu den verschiedenen Rängen. Es ist schon bemerkt, dass die *infima* und der grösste Theil der *media cavea* unter dem Niveau des äusseren Bodens liegen (s. Figur 125) und dass die Eingänge in den untersten Rang theils mit den grossen Eingängen in die Arena zusammenfallen, theils in vier eigenen gewölbten Gängen bestehn, deren die untere Hälfte unseres Planes zwei darstellt. Diese Eingänge münden auf einen weiten gewölbten Umgang oder Corridor (3 im Plan), der mit Ausnahme eines kleinen Stückes am Spoliatorium das ganze Amphitheater im Niveau der Arena umgiebt (siehe Fig. 125 bei 4). Dieser Corridor, an dessen Wand man eine Reihe von gemalten und eingekratzten Inschriften gefunden hat, die sich zum grossen Theil auf Scenen der Schauspiele beziehen, ist gegen die Cavea durch eine Reihe von Bogen (*b* im Plan) geöffnet, durch welche er sein Licht empfängt, und durch welche die Zugänge zur ersten und zweiten Cavea sind. In die erste gelangt man auf den im Plan mit *c* bezeichneten kleinen Treppen, welche, im Ganzen fünf Stufen hoch, auf die Höhe der zweiten Sitzreihe führen. Zwischen diesen Treppen zur ersten Cavea liegen die zur zweiten (*b* auf dem Plan); man schreitet über zwei Stufen durch den Bogen und findet sowohl rechts wie links eine Treppe von zehn Stufen, welche auf die Höhe der ersten Praecinction, also an die unterste Sitzstufe der *media cavea*, hinter die Brüstung führt, welche sie von der untersten trennt. Ist man oben angelangt, so steht man auf einer quadraten Platte (*e* im oberen Theil des Planes) und hat vor sich die Treppe, welche an den Sitzstufen bis zur zweiten Praecinction emporführt. Auf der Höhe der *summa cavea* läuft

aussen um das Gebäude bis auf den Theil desselben, der an die Stadtmauer stösst, die erwähnte breite Gallerie, 9 im Plan (vgl. Figur 125. 10), von der aus die Eingänge in die *summa cavea* sind. Man gelangt, wie auch bereits erwähnt ist, auf diese Gallerie vermöge zweier Doppeltreppen (11 Figur 125), deren eine unsere Ansicht Figur 122 zeigt, und zweier einfachen an den Punkten, wo die Stadtmauer angrenzt, 10 auf dem Plan, der zugleich bei 11 einen der Thürme der Stadtmauer und in 12 die äussere und innere Linie dieser selbst zeigt. Auf diese Gallerie münden die 40, den 40 Treppen der *summa cavea* entsprechenden Vomitorien, 13 im Plan, zwischen denen die Treppen 8 zur obersten Platform in der Mauerdicke angebracht sind. — Man wird bei genauer Erwägung dieser ganzen Einrichtung begreifen, wie vortrefflich für freie Bewegung gesorgt ist, selbst wenn das Volk zu Tausenden heranfluthete oder wenn es nach Schluss des Schauspiels in grausamer Aufregung wogend das Amphitheater verliess; und zugleich wird man es hieraus um so leichter erklärbar finden, dass sich die Zuschauermasse am Tage der Zerstörung Pompejis so vollständig hat retten können.

Ueber die Kämpfe und Spiele des Amphitheaters ist Viel und Vielerlei geschrieben, die schriftlichen Quellen sind reichlich genug, und auch nicht wenige Kunstdenkmäler, freilich an Kunstwerth gering, sind auf uns gekommen, welche uns die schriftlichen Ueberlieferungen erläutern und manche Einzelheit der Kämpfe und der Rüstungen der Gladiatoren auf's klarste anschaulich machen. Je ausgedehnter aber hier der Stoff ist, um so mehr müssen wir uns in unserer Darstellung auf das Nöthigste und Nächste beschränken, wobei uns unser eigentliches Thema, die Erklärung der pompejanischen Monumente, den Anhalt bietet und zugleich die Grenze weist. Eine der wichtigsten bildlichen Darstellungen von Gladiatoren- und Thierkämpfen findet sich in den Reliefen eines pompejanischen Grabmals, welches freilich jetzt grösstentheils zu Grunde gegangen, aber in der Zeit der Auffindung fast unverletzt von Mazois und von Millin gezeichnet worden ist[32]. Der Erklärung dieses Reliefs senden wir nur einige allgemeine Bemerkungen voran.

Kriegsgefangene und nach antiker Sitte in Sclaverei gefallene Feinde waren die ersten Opfer auf den Gräbern und in Folge dessen die ersten gezwungenen Gladiatoren. Aus Kriegsgefangenen, Sclaven und verurteilten Verbrechern bestand auch in der Folgezeit die eine Hälfte der Kämpfer des Amphitheaters, nämlich die gezwungenen, denen durch ausgezeichnete Tapferkeit und Geschicklichkeit die Möglichkeit gegeben wurde, Entlassung von den Kämpfen und selbst die Freilassung zu erringen. Es wird überflüssig sein, ausführlicher über die tiefe Barbarei zu reden, welche sich darin ausspricht, dass man den Verbrecher dem strafenden Arme der Gerechtigkeit entzog, um ihn zur Lust des Volkes für sein verwirktes Leben kämpfen zu lassen, oder dass man den im ehrlichen Kampfe Gefangenen und den schuldlosen Sclaven jenem gleich behandelte. Ist doch hiermit die Grenze der Infamie

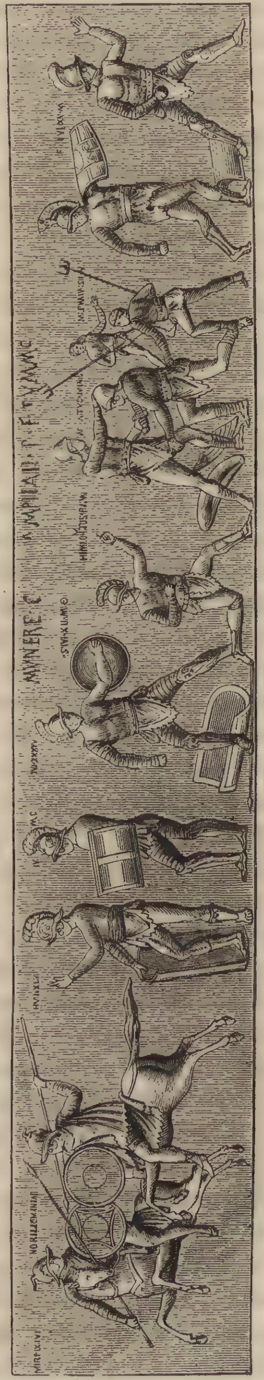
nicht erreicht, wissen wir doch, dass man Verurteilte, unter denen mancher der ersten Christen gewesen ist, der für seinen Glauben dulden musste, in der Arena den reisenden Thieren entweder schwach oder gar nicht gewaffnet entgegenstellte, oder sie selbst gefesselt und an Pfähle gebunden von den Bestien zur Lust des Pöbels zerfleischen liess, wissen wir doch, dass schon vor der Zeit der Kaiser römische Schlemmer ihre Fische mit Menschenfleisch, dem Fleische geschlachteter Sclaven fütterten, um sie zarter und wohlschmeckender zu machen. Wo dergleichen bestand, musste es ja als ein Geringes erscheinen, Verbrecher, Gefangene, Sclaven wohlgerüstet mit einander kämpfen zu lassen. Und wie sollte sich hiegegen das Gewissen eines Volkes empört haben, aus dessen Mitte freiwillige Klopffechter in grosser Zahl hervorgingen, und zwar nicht allein aus den niedersten Classen, die Mangel und Habsucht und ein bestialischer Ehrgeiz treiben mochte, — denn die Gladiatoren wurden gut bezahlt, konnten in schönen Kleidern und Rüstungen prangen, und es fehlte ihnen, obgleich ihr Stand als unehrlich galt, nicht an mancherlei Auszeichnungen und Gunst — sondern aus dem Ritter- und Senatorenstande, ja bei dem selbst Frauen in der Arena erschienen. So finden wir neben den gezwungenen freiwillige Gladiatoren, welche ihre Kunst gewerbmässig trieben und ihr Leben um Geld und um den Beifall des Pöbels feilboten, und wohl verdient es besonders hervorgehoben zu werden, dass während einerseits Gesetze nöthig wurden, welche dem Senatorenstande Roms die Arena verboten, andererseits ein Gesetz, das petronische, erlassen wurde, und zwar unter Neros Regierung, welches verbot, den Sclaven ohne richterlichen Spruch zum Kampfe zu zwingen. Auch Pompeji bezeugt uns das Vorhandensein dieses Gesetzes; zu beiden Seiten des nördlichen Haupteinganges in die Arena ist eine Nische für je eine jetzt verlorne Statue, deren Inschriften erhalten sind; die eine derselben (Mommsen No. 2250) nennt den Rechtsduumvirn C. Cuspius Pansa als Aufseher über die Spiele des Amphitheaters nach dem petronischen Gesetz (*lege Petronia*).

Die zunftmässigen Gladiatoren lebten in Truppen (*familia*) zusammen, vielfach, wie auch in Pompeji, in eigenen Casernen, und erlernten die Hand- und Kunstgriffe der Klopffechterei in eigenen Gladiatorschulen unter einem Vogt (*lanista*). Sie gehörten Vornehmen und Reichen, die sie vermietheten und nach denen sie genannt wurden, wie z. B. in einer pompejanischen Mauerinschrift, der Anzeige von Kämpfen im Amphitheater, *A. Suettii Certi familia gladiatoria* erscheint, in einer anderen die Truppe des N. Festus Ampliatus [33]). Die Kämpfe selbst waren sehr verschieden, theils indem die Gladiatoren entweder paarweise oder indem sie in grösserer Zahl gegeneinander fochten, theils durch die Verschiedenartigkeit der Bewaffnung und die dadurch bedingte Verschiedenartigkeit der Kampfweisen. Unser pompejanisches Grabrelief wird uns Gelegenheit geben, eine Reihe der verschiedenen Rüstungen und Kämpfe

kennen zu lernen, obwohl immerhin nur eine beschränkte Zahl derselben. Man focht zu Ross und zu Fuss, mit Lanzen und mit Schwerdtern, in schwerer und in leichter Rüstung, deren manche nationaler Sitte unterworfener Völker entsprach und demgemäss bezeichnet wurde, so dass z. B. eine Art von Gladiatoren (die schwergerüsteten) den Namen der Samniten trugen, eine andere als Gallier, wieder eine andere als Thraker bezeichnet wurde; zu den Waffen, welche aus der Kriegführung civilisirter Völker entnommen wurden, gesellten sich andere, welche man fernen, halbbarbarischen Stämmen entlehnte, so namentlich das Fangnetz, welches der Schlinge des amerikanischen Gaucho, der Kirgisen und mancher Kosakenstämme ungefähr entspricht, und das nach vielfachen Spuren auch unter die auf dem Schlachtfelde gebrauchten Waffen aufgenommen wurde. Im Amphitheater handhabte es der ausserdem mit einem Dolche und einem der Harpune nachgebildeten Dreizack bewaffnete Retiarius (Netzmann) gegenüber dem Myrmillo oder dem Gallier, auf dessen Helme ein Fisch gebildet war. Wenn der Retiarius den Myrmillo verfolgte, so rief er ihm zu: ich will ja dich nicht, ich will nur deinen Fisch, was fliehst du mich! — Genug um anzudeuten, wie mannigfaltiger Art die Kämpfe der Arena waren, die mit stumpfen Waffen eröffnet und, nachdem die Kämpfer sich erhitzt hatten, mit schneidenden ausgefochten wurden, und zwar entweder »bis zum ersten Blut«, oder, und zwar meistens, bis zum vollständigen Unterliegen der einen Partei, deren Leben von der Gnade des Volks abhing. Schon aus dem wenigen hier Gesagten wird man sich eine Vorstellung davon bilden können, welche Fülle von Kraft und Muth und Gewandheit sich in der Arena entwickelte, welcher Reichthum der verschiedensten Scenen und Stadien der Kämpfe von dem Scheingefecht am Anfange bis zum Unterliegen und der Tödtung des Besiegten vor den Augen der Menge sich entfaltete, wie tief alle die verschiedenen Momente kunstvoller Kampfübung, wilden Muthes, verzweifelter Gegenwehr, gefassten Sterbens die Herzen des blutdürstigen Pöbels bewegen mussten. Vergegenwärtigen wir uns einige dieser Scenen nach der Anleitung unseres Grabreliefs, welches die Kämpfe darstellt, die zu Ehren des hier Bestatteten die Gladiatorenfamilie des N. Festus Ampliatus gefochten hat, dieselbe, deren abermaliges Auftreten in Verbindung mit Thierhetzen bei ausgespanntem Zeltdach eine Mauerinschrift an der Basilika ankündigt, die also lautet: *N. Festi Ampliati familia gladiatoria pugnabit iterum, pugnabit* 17 (*Kal.*) *Iunias, venatio, vela.*

Die erste Gruppe Fig. 129. links stellt den noch nicht entschiedenen Kampf zweier berittenen Gladiatoren (*equites*) dar, welche, wie alle Uebrigen bis auf die Netzkämpfer, mit dem geschlossenen Visirhelm, mit der Lanze, *hasta*, und dem runden Schilde, *parma*, bewaffnet, im Uebrigen leicht gerüstet sind, so dass besonders nur der rechte Arm, der die Lanze führt, mit Binden oder glatten Metallringen umgeben ist. Die Namen *Bebrix* und *Nobilior* sind den Kämpfern mit rohen schwarzen Buchstaben beigeschrie-

ben und auf die Namen folgt nach vier, TVL. V. d. h. *tulit* mit abgekürztem *victorias* zu lesenden Buchstaben, eine Ziffer, welche die Zahl der Siege angiebt, die ein jeder derselben davon trug. *Bebrix,* ein barbarischer Sclavenname, der an die Bebryker erinnert, mit denen die Argonauten kämpften, hat nach der Zeichnung Millin's 15 Siege erfochten, jetzt erscheint er im Nachtheil gegen *Nobilior* mit 11 Siegen, wenigstens ist dieser offenbar der Angreifer und es ist fraglich, ob *Bebrix* sich seiner wird erwehren können. Alle folgenden Gruppen zeigen die Kämpfe verschiedener Paare in dem Stadium der Entscheidung, den einen Gladiator so oder so besiegt im Augenblick, wo er sich an das Volk um Gnade wendet, seinen Gegner in Erwartung des gegebenen Befehls ihn zu tödten. In der ersten Gruppe sehn wir zwei ungefähr, wenn auch nicht ganz gleich Gerüstete, wahrscheinlich Samniten; der Besiegte dessen Namen verloren ist, der aber 16 frühere Siege zählt, ist etwas leichter gerüstet als sein Gegner, dagegen mit einem grösseren Schilde versehen, hinter den sich der Mann ganz zusammen kauern kann; er ist entwaffnet und blutet aus einer Brustwunde aber mit der äussersten Ruhe auf den Rand seines Schildes gestützt, erwartet er den Entscheid der Menge über sein Leben, so ruhig, dass andere Erklärer, die Wunde übersehend, ihn für einen Zuschauer des Reitergefechts ausgaben. Die Zahl der Siege seines Gegners, der mit gleicher Ruhe den Executionsbefehl erwartet, ist unsicher. Binden oder Metallringe um die Oberschenkel und Beinschienen (*ocreae*) zeichnen seine Rüstung aus. Bewegter ist die folgende Gruppe. Ein wahrscheinlich als Thraker zu bezeichnender Kämpfer, dessen Namen verwischt ist, der aber 15 frühere Siege zählt, hat gegen seinen schwergerüsteten Gegner, den wir wohl wiederum als Samniten bezeichnen dürfen, Lanze und Schild verloren, er scheint gestürzt zu sein, und hat von dem Gegner einen breiten Schwerdthieb über die Brust erhalten. Auf dem Knie liegend, richtet er weniger ruhig als der erste Besiegte seine Bitte an das Volk,



Figur 129. Gladiatorenkämpfe von einem Grabrelief.

indem er zugleich an seine schmerzende Wunde zu greifen scheint, und ziemlich ängstlich auf den Sieger zurückblickt, der freilich auch schon zum Todesstreiche ausholt. Dieser scheint ein alter ausgedienter Fechter zu sein, denn 34 Siege sind neben seinem Kopfe verzeichnet. Hinter der Siegeszahl des hier Besiegten stehn noch zwei Buchstaben, ein *M* und ein griechisches *Θ*; wahrscheinlich ist der erstere die Intiale von *Mors* und der zweite der Anfangsbuchstab von *θάνατος*, so dass beide den Besiegten als dem Tode verfallen bezeichnen.

Die folgende Gruppe von vier Personen ist etwas complicirter. Sie bezieht sich auf die Kämpfe der *retiarii* und *secutores*. Der Netzfechter, Retiarius, war ganz leicht gerüstet, seine Waffen bestanden in dem Netze, in das er seinen Gegner zu verwickeln suchte und in einem leichten Dreizack; der *secutor*, mit glattem Helm, kleinem Schild und den Schwerdt bewaffnet, hat seinen Namen daher, dass er den Retiarius, der sein Netz fehl geworfen hatte, verfolgte. In der Gruppe unseres Reliefs scheint der Retiaris *Nepimus*, der 5 Siege zählt, allerdings sein Netz vergebens geworfen zu haben, denn sein *secutor*, dessen Name fragmentirt ist, der aber 6 Siege zählt, ist nicht in ein solches verstrickt, bei der Verfolgung aber hat ihm sein gewandterer und durch keine, Rüstung gehemmter Gegner verschiedene Wunden beigebracht, er blutet aus zweien am Bein und einer im Unterarm, und der Blutverlust mag ihn ermattet aufs Knie gestürzt haben. In dieser Lage hält ihn Nepimus fest, indem er ihm auf den Fuss tritt und ihn in der Leibbinde ergriffen hat; das Verdammungszeichen des Volkes ist erfolgt, aber der leichte Trident ist keine tödtliche Waffe, deshalb ist ein zweiter *secutor* Hippolytus, fünf Mal Sieger, herbeigeeilt, Henkerdienste zu thun, sein Schwerdt ruht auf dem Halse, seine Hand auf dem Kopfe seines gleich gerüsteten Cameraden, der in vergeblicher Bitte sein Knie umfasst. Im Hintergrunde erwartet den Hippolytus der Retiarius, der mit ihm kämpfen und ihm vielleicht ein gleiches Schicksal bereiten wird. Bei den Kämpfen der fünften Gruppe wiederholt sich die Bewaffnung derer der zweiten, das Motiv der Handlung aber ist nicht durchaus klar, es ist möglich, dass der Besiegte, der seinen Schild verloren hat, flieht, warum und wonach aber sein siegreicher Gegner umblickt, ob nach der Execution in der vorigen Gruppe oder etwa nach einem Zuruf des Volks oder des Festgebers ist nicht zu entscheiden. Die bisher beschriebenen Gruppen befinden sich auf der Umfassungsmauer des Grabmals, ihre Fortsetzung ist über der Thür dieser Umfassungsmauer eingelassen, zum Theil erhalten, und enthält Einzelheiten, um derentwillen wir auch diese noch kurz zu betrachten haben.

Wir sehn zwei Paare ziemlich gleich gerüsteter, nur durch die Verschiedenheit der Helme unterschiedener Gladiatoren in zwei Gruppen, in deren ersterer der Gladiator mit dem Buschhelm der Sieger, derjenige mit dem glatten Flügelhelm der Ueberwundene ist, was sich in der zweiten Gruppe

umkehrt. Buschhelme haben nämlich nach der vorliegenden Zeichnung Mazois', der den Helm noch gross eigens abbildet, der erste Sieger und der zweite Besiegte[34]), doch soll nicht verschwiegen werden, dass diese Kämpfer



Fig. 130. Fortsetzung des vorigen Reliefs.

von mehren Gelehrten als Myrmillonen bezeichnet werden, wonach der Busch ihres Helmes nur scheinbar ein solcher, in der That aber ein von Mazois verkannter Fisch sein müsste. Dem ist jedoch nicht so, und überhaupt sind die Myrmillonen in Monumenten bis jetzt nicht sicher nachzuweisen gewesen. Der erste Besiegte scheint tapfer gestritten zu haben, obwohl er entwaffnet ist, ruhig wendet er sich an das Volk, während sein Gegner so erbittert scheint, dass er die Entscheidung nicht abwarten will. Ehe er jedoch gegen die Kampfordnung den Todesstreich führen kann, ist ein Lanista oder Herold (*praeco*) ihm in den Arm gefallen. Wir dürfen annehmen, dass hier ein Gnadenact sich vorbereitete. Bei dem Besiegten der letzten Gruppe würde Gnade zu spät kommen, er ist im Kampfe tödtlich getroffen und es bleibt ihm Nichts, als mit Anstand zu sterben, wie das in jener ergreifenden Scene des »Fechters von Ravenna« der Vogt dem Thumelicus empfiehlt. Unser Gladiator hält seinen Schild hinter sich, um auf denselben zurückzufallen.

Den zweiten Theil der Spiele des Amphitheaters bildeten die sogenannten Jagden, *venationes*, Thierhetzen und Kämpfe entweder von Thieren unter einander oder mit mehr oder weniger bewaffneten Menschen (*bestiarii*). Dergleichen liegt unserem Verständniss vermöge der spanischen Stiergefechte näher, und in der That werden wir sogleich durch einzelne Umstände in der Darstellung der Reliefe von demselben Grabmahl, welche *venationes* darstellen, an Gebräuche des Stiergefechts erinnert werden. Freilich, so begeistert der Spanier für Stiergefechte sein, einen so grossen Aufwand er an Schlachtopfern, Stieren und Pferden machen mag, dem alten Römer muss er in der einen wie in der anderen Rücksicht weichen. Namentlich ist die Mannigfaltigkeit der Jagden und Kämpfe hervorzuheben, denn nicht blos Stiere wurden getödtet, sondern alles jagdbare Wild wurde gehetzt, und mit allen streitbaren Thieren, selbst mit Elephanten wurde gekämpft. So weit wird man nun wohl in Pompeji mit dem Luxus nicht ge-

gangen sein, und auch die Reliefe, die wir zu betrachten haben, und welche sich zum Theil an der Umfassungsmauer des besprochenen Grabmahls, zum Theil an dem Stufenuntersatz befanden, der den Inschriftstein trägt, wie wir es bei Betrachtung der Gräberstrasse sehn werden, bieten uns eine verhältnissmässig beschränkte Auswahl von Scenen der Venationen, aber auch diese haben Mannigfaltigkeit genug.

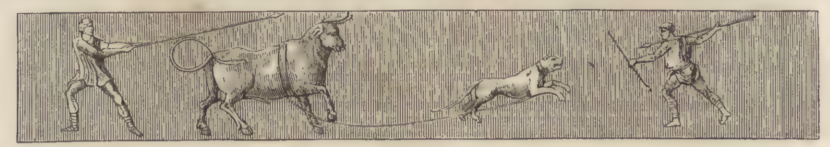


Fig. 131. Fortsetzung desselben Reliefs. Uebung eines Bestiarius.

Wir beginnen mit einem Reliefstreifen (Fig. 131), der die Einübung eines Bestiarius zu enthalten scheint. Es gilt einen Panther oder ein sonstiges katzenartiges Raubthier zu bekämpfen, dem der leicht aufgeschürzte Lehrling, mit zwei Wurfspiessen bewaffnet, zu Leibe geht. Der Panther ist an einen Strick, aber dieser nicht an einen festen Gegenstand befestigt, was alle Gefahr des Bestiarius aufheben würde, sondern an den Gurt, der einem frei laufenden Stier um den Leib befestigt ist. Ihre gefährlichsten Sprünge kann so die wilde Katze nicht machen, aber der

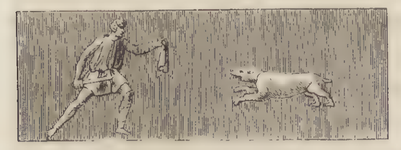


Fig 132. Fortsetzung. Kampf mit dem Bären.



Fig. 133. Fortsetzung. Thierkampf.

Bestiarius kann eben so wenig berechnen, wie schnell der Stier dieser nachgeben oder selbst gegen ihn heranstürmen wird. Er muss also bestens auf

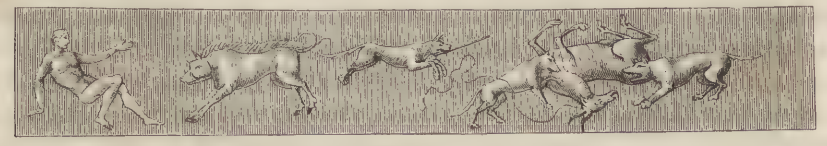


Fig. 134. Fortsetzung. Thierkampf.

der Hut sein, und seine Uebung ist keineswegs gefahrlos. Hinter dem Stier, der nicht recht vorwärts zu wollen scheint, sehn wir einen Treiber, der aber nicht mit einer blossen Gerte oder einem Knittel, sondern für alle Fälle ebenfalls mit einer Lanze bewaffnet ist, mit der er den Stier antreibt

vorzugehn und dem wild anrennenden Panther Raum zu geben.

Das zweite kleine Relief (Fig. 132) zeigt einen ernstlichen Kampf eines Menschen gegen einen Bären[35]. Der Bestiarius bekämpft das Thier wie der spanische Matador mit vorgehaltenem Tuch. In diesem Umstand liegt zugleich ein ungefähres Datum unserer Reliefe, denn nach Plinius 8. 16 wurden die Kämpfe mit dem Tuch erst unter Claudius eingeführt, da nun die Spiele in Pompeji von 59 — 69 n. Chr. verboten waren (s. Einleitung S. 22), und da das Grabmahl deutliche Spuren der Restauration nach dem Erdbeben vom Jahre 63 trägt[36], so können die Reliefe nur zwischen 41 (Claudius' Regierungsantritt) und 59 gemacht sein.

Das Relief Fig. 133 zeigt uns einen ganz nackten und wehrlosen Mann zwischen einem Löwen und einem Tiger, doch ist die dargestellte Scene sehr unklar, da beide Thiere in grösster Eile zu entfliehen scheinen, wovon man das Motiv nicht einzusehn vermag.

In dem Relief Fig. 134 sehn wir wieder einen Nackten, der seinen Speer gegen einen fliehenden Wolf verschossen zu haben scheint, und der jetzt, gestürzt, von einem Eber angegriffen und hart bedrängt wird. Weiter rechts ist eine Scene aus den Kämpfen von Thieren gegen einander oder von einer Jagd. Ein Hirsch oder vielleicht eine Gazelle ist von zwei wolfsartigen Hunden ereilt und niedergeworfen, ein Strick an den Hörnern des gejagten Thieres zeigt, dass dasselbe gegen seine Angreifer in Nachtheil gesetzt gewesen war, und sich erst losreissen musste, um jene zu fliehen.

Am reichhaltigsten ist das Relief an der Umfassungsmauer des Grabes Fig. 135. Zunächst finden wir in seinen oberen Theilen ein Zeugniss, dass man die blutigen Kämpfe auch mit heiteren Zwischenscenen zu unter-

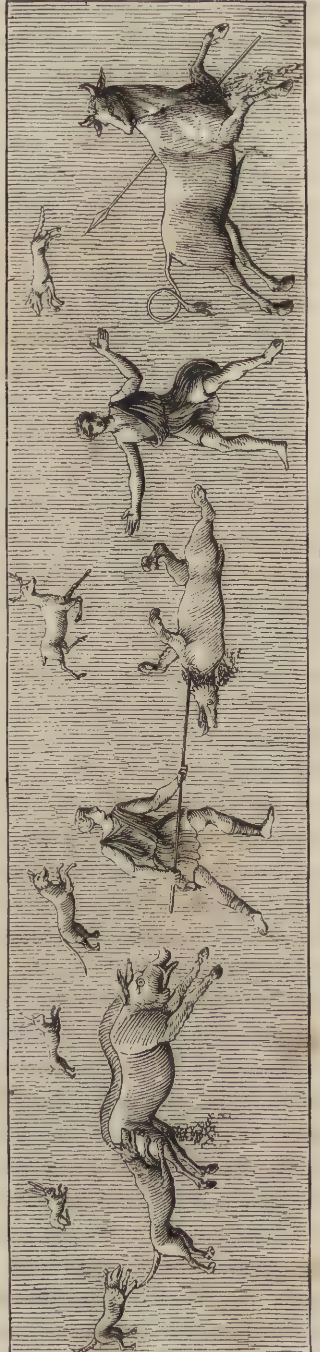


Fig. 135. Schluss desselben Reliefs. Jagdscenen.

brechen liebte. Schon die Jagd eines Rehes durch Hunde könnte man dazu rechnen, sicher aber muss es sehr komisch gewirkt haben, wenn man in die Arena, in der sich Löwen, Tiger, Panther, Bären, Eber, Stiere tummelten, ein paar Hasen losliess, von welchen der eine auf unserem Bilde nicht übel Lust zu haben scheint, Männchen zu machen. Im Uebrigen geht es ernster zu, links wird ein Eber von Hunden gejagt, in der Mitte hat ein Bestiarius einen Bären niedergestreckt, und rechts ein anderer, ein wahrer Matador, einem Stier seine Lanze durch den Hals gerannt, so das es um diesen gethan ist, mag er auch im gesprengten Galopp an dem verwunderten Kämpfer vorüber geeilt sein.

Die betrachteten Bildwerke werden und müssen hier genügen, uns einen Begriff der Kämpfe und Jagden zu geben, welche in Pompeji stattfanden.

2. Die Gladiatorencaserne (*ludus gladiatorius*).

Das Gebäude, welches wir, der jetzt wohl allgemein angenommenen Benennung Garruccis im *Nuovo Bullettino Napolitano* folgend, als Gladiatorencaserne bezeichnen, wurde 1766 entdeckt, 1794 ganz ausgegraben und wie das grosse und das Amphitheater zum Theil restaurirt. Bei der Ausgrabung erhielt dasselbe den Namen Soldatenquartier oder Caserne, und obgleich zu dieser Nomenclatur wesentlich ein nur halbwegs richtig beobachteter Umstand, nämlich die Auffindung zahlreicher Waffen, den Anlass gegeben hat, so wird sich doch ergeben, dass dieselbe begründeter war, als diejenige, welche man sich längere Zeit hindurch gewöhnt hatte, an die Stelle zu setzen. In neuerer Zeit nämlich betrachtete man unser neben dem *Forum triangulare* und hinter dem grossen Theater belegenes Gebäude als einen Marktplatz, als das *Forum nundinarium*, den Wochen- oder Krammarkt, ohne freilich im Grunde nur ein einziges wirklich durchschlagendes Argument hiefür aufzustellen oder aufstellen zu können. Genauere Betrachtung der aufgefundenen Waffen und der an mehren Wänden befindlichen Malereien, sowie die schärfere Prüfung der ganzen Baulichkeit an sich haben Garrucci auf den neuen Namen geführt, den die Ueberschrift angiebt und den der Verfasser trotz den gegen denselben erhobenen in der That sehr unerheblichen Bedenken nicht einen Augenblick ansteht, für den allein richtigen zu erklären. Die aufgefundenen Waffenstücke sind nämlich ohne Ausnahme die augenscheinlichsten Gladiatorwaffen, es ist kein einziges Soldatenwaffenstück unter denselben, die erwähnten Malereien beziehn sich wie mancherlei gemalte und eingekratzte Inschriften auf das Amphitheater und eine genauere Betrachtung des Gebäudes selbst wird lehren, dass dasselbe alle Zeichen einer Caserne und keines von einem Marktplatz an sich trägt; ist es aber eine Caserne, so kann es nach den angegebenen Umständen nicht die der pompejanischen Besatzung, sondern nur die der Gladiatoren gewesen sein.

Das fragliche Gebäude ist ein grosser offener, von Säulengängen umgebener Hof von 55 × 44,10 M. mit Einrechnung der 4,30 M. breiten Säulengänge, hinter denen eine Reihe von Cellen in zwei Stockwerken und einige grössere Räumlichkeiten liegen, von denen wir zu reden haben werden. Im

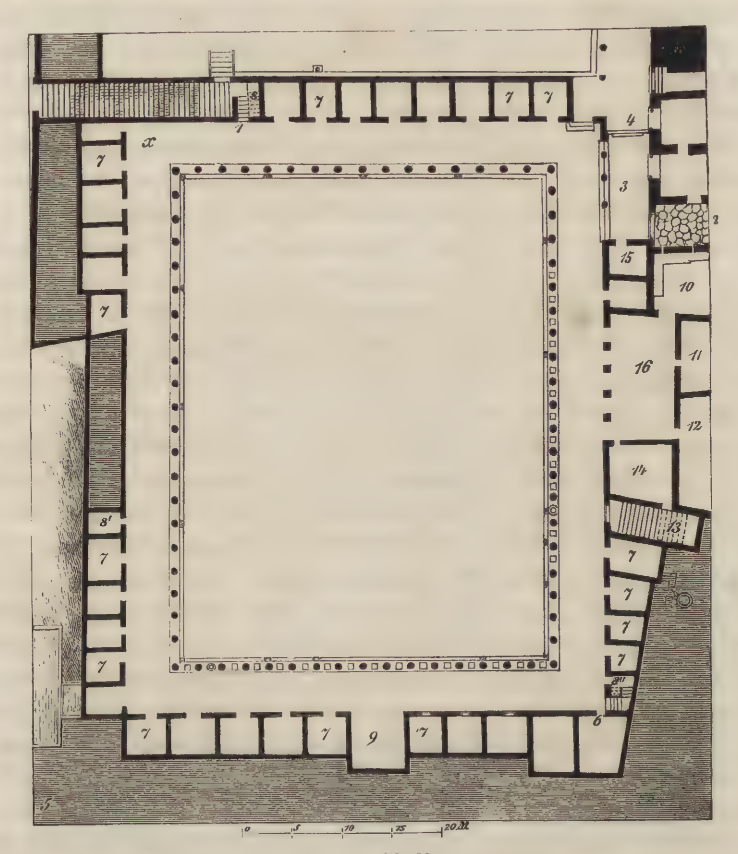


Fig. 136. Plan der Gladiatorencaserne.

Westen begrenzt dasselbe das *Forum triangulare*, von dem eine Treppe 1 herabführt, die zugleich auf den offenen Hof hinter dem unser Gebäude im Norden begrenzenden grossen Theater einen Zugang bietet, während ein zweiter zum grossen, und wenn man sich nach seiner Durchschreitung rechts wendet zum kleinen Theater führender Durchgang an der rechten Ecke dieser Seite angebracht ist. Oestlich liegt ein Complex von Privatgebäuden an der Strasse, die am kleinen Theater vorüber nach dem Theaterthor oder dem Thor von Stabiae führt. Von dieser Strasse zweigt sich eine Gasse in unser Gebäude ab, und durch diese ist in 2 der um drei Stufen und hinter der Säulenhalle wieder eine Stufe über den Boden des Umgangs erhobene Haupteingang in dasselbe, und zwar unter einer von drei jonischen Säulen gebildeten

Säulenhalle 3, aus welcher der oben erwähnte Ausgang auf das Postscenium des kleinen Theaters 4 führt. Im Süden endlich läuft die Stadtmauer an unserem Gebäude vorbei, lehnt sich an dessen südwestliche Ecke, biegt an derselben um, und stösst mit einem Thurm auf den südlichen Abhang des *Forum triangulare* bei 5. An der südöstlichen Ecke ist ein moderner Nebeneingang 6. Schon in Beziehung auf die eben besprochenen Eingänge, namentlich den Haupteingang 2, 3 muss gegen diejenigen eine Bemerkung gemacht werden, welche unsere Caserne ein *Forum nundinarium* nennen. Mehre derselben scheinen nämlich den Haupteingang gar nicht zu kennen, und lassen das Gebäude nur vermöge der Treppe 1 vom *Forum triangulare* her zugänglich sein, welche in ihrer Abzweigung durch eine in den Hof führende Thür von nur 1,16 M. Breite sehr eng ist. Und ein solcher alleiniger Zugang, argumentiren sie weiter, kann doch unmöglich für die Besatzung Pompejis genügt haben, viel eher mochte er genügen für die Sackträger und Marktleute, die ihre Gemüse und sonstigen Waaren auf der Treppe hinabschleppen konnten. Existirte wirklich der Haupteingang 2, 3 nicht, so müsste dies ein starkes Argument gegen die Bezeichnung unseres Gebäudes als Markt sein, denn es kann nichts Unpassenderes geben, als den Verkehr eines Marktes auf eine schmale und steile Treppe und eine Thür von nicht vier Fuss Breite zu beschränken, namentlich aber nichts Abgeschmackteres, als eine solche Einrichtung dem Alterthum in die Schuhe zu schieben, welches so überaus vortrefflich für leichte Zugänglichkeit aller der Orte zu sorgen wusste, an denen ein starker Verkehr stattfand. Aber die Inconsequenz dieser Herrn geht noch viel weiter. Unter anderen Gegenständen ist auch ein Pferdegerippe und Pferdegeschirr in unserem Gebäude gefunden[37]; dass dieses nicht zufällig dahin verschleppt sei, wird anerkannt, ja es steht sogar (nach Massgabe der Ausgrabungsberichte freilich sehr mit Unrecht) geschrieben, man habe die Gerippe der wackern Marktwache, 63 Mann, den berittenen Centurio an der Spitze, in dem Gebäude aufgefunden, wo die Pflicht sie festhielt. Ei doch! also auch der berittene Centurio hätte an der Spitze seiner Compagnie jene Treppe hinaufklimmen oder gar über dieselbe herunter und durch die 2,15 M. hohe Thür reiten müssen. Zum Glück sind wir nicht genöthigt, dergleichen Abenteuerlichkeiten anzunehmen, sondern sehen vor Augen, dass durch den mit der Theaterstrasse in gleichem Niveau liegenden Haupteingang 2, 3 zur Noth ganze Schwadronen freilich ebenfalls über Stufen, aber ihrer nur vier ansehnlich breite und nicht sehr hohe hätten einreiten können. Was aber die Verbindung sowohl mit dem grossen wie mit dem kleinen Theater anlangt, so lässt sich für diese ein doppelter Grund denken. Erstens nämlich wird vorgeschrieben oder gerathen, hinter dem Theater Säulenportiken anzubringen, in welche die Zuschauer sich bei Platzregen flüchten könnten; einen solchen Säulengang aber haben wir in unserem Gebäude vor Augen. Zweitens ist es sehr wohl denkbar, dass die Bewohner der Caserne, Gladiatoren nämlich, nicht römische Legionssoldaten, bei grossen

Aufzügen im Theater als Statisten verwendet wurden, und dass ihnen deshalb directe Zugänge zu den Postscenien der Theater geöffnet waren, auf denen (beim grossen Theater auf dem Hof mit der Rampe) sie sich ordneten, um in geschlossenem Zuge die Bühne oder die Orchestra zu betreten. Doch zurück zu unserer Caserne selbst. Um den Säulengang liegt, wie gesagt, eine zweistöckige Reihe von gleichgrossen Cellen 7, und zwar auf der nördlichen Seite ihrer $2 \times 8 = 16$ (in beiden Geschossen) und eine Treppencella 8, in der neben der vom Forum herabführenden Treppe 1 eine noch schmalere, welche durch eine dünne Mauer von jener getrennt war, emporführt; auf der westlichen Seite finden wir ausser einer zweiten Treppencella 8′ zu ebener Erde 10 Cellen in deren Mitte ein breiter, von fester Erde erfüllter Raum sich befindet, dessen Zweck unklar ist. Im oberen Geschoss gehn die Cellen auch über diesen und den Treppenraum hinweg, so dass hier 22 sind; auf der südlichen Seite sind zu ebener Erde zehn Cellen zu beiden Seiten eines grösseren jetzt zu einer Capelle eingerichteten Mittelraums 9, während im oberen Geschoss eine gleiche Anzahl sich befand. Endlich finden wir auf der östlichen Seite im Erdgeschoss ausser einem Treppenraum 8″ an der Ecke, dessen Treppe recht augenscheinlich auf die gleich zu besprechende Gallerie führte, und ausser mehren grösseren Räumen noch vier Cellen, die sich im oberen Geschoss wiederholen. Dieser Cellen sind also im Ganzen 66, welche alle unter einander keine Verbindung, sondern nur einen Eingang nach vorn haben, welcher im oberen Geschoss auf eine rings umlaufende Gallerie führte, deren Balkenlager in den Wänden unverkennbar, und welche zum Theil aus antiken Elementen, im Uebrigen nach Massgabe solcher auf der einen Ecke, welche unsere unten stehende Abbildung Fig. 137 zeigt, reconstruirt ist. Diese Cellen von durchschnittlich 4 M. Grösse können nur einen Zweck gehabt haben; zu Verkaufsbuden sind sie, sind namentlich diejenigen im oberen Geschoss nicht geeignet, wohl aber aufs beste zu Schlafzimmern für die Bewohner der Caserne. Dass man keine festen Betten in ihnen gefunden hat, widerspricht nicht im Geringsten, denn Soldaten wie Gladiatoren genügte ein Strohlager mit etlichen Decken. Wahrscheinlich haben wir uns jede Celle von zwei Mann bewohnt zu denken, was bei gänzlicher Besetzung eine Zahl von 132 Bewohnern dieses Gebäudes ohne die etwaigen Vorgesetzten ergeben würde. Und diese 132 Mann sollten Gladiatoren gewesen sein? so viel Gladiatoren in einem Städtchen wie Pompeji? und ein solches Städtchen wie Pompeji sollte eine eigene Gladiatorencaserne gehabt haben? Das sind die Einwürfe, die man gegen Garrucci erhoben hat. Und warum dies Alles nicht? fragen wir dagegen. Hatte Pompeji ein Amphitheater für 12, vielleicht 15,000 Zuschauer, also, wie schon mehrmals bemerkt und allseitig anerkannt ist, für jedenfalls mehr Menschen, als Pompeji selbst in dasselbe senden konnte, war Pompeji also der Ort, welcher die Centralanstalt der Amphitheaterkämpfe für die ganze Umgegend bis

Nocera und vielleicht noch weiter hinaus besass, warum soll es nicht stehende Gladiatorenbanden gehabt haben? und wenn es diese hatte, warum für sie nicht eine Caserne, in der sie gehörig unter der Fuchtel gehalten und an Revolten verhindert werden konnten, wie sie Rom unter Spartacus und Catilina erlebte. Aber die Zahl! Wir antworten einfach mit der Ankündigung von Gladiatorenkämpfen, welche am Album des Gebäudes der Eumachia gefunden worden ist, und in welcher dem Volke 30 Paar Gladiatoren verheissen werden, welche von Sonnenaufgang an kämpfen würden. Also 30 Paare Gladiatoren, d. h. 60 Mann sollen an einem Tage in Pompeji kämpfen, vielleicht Alle bis zum Tode des einen Gegners, so dass hiebei allein die Hälfte auf dem Platze blieb, ungerechnet die etwa an empfangenen Wunden Sterbenden und ungerechnet die *bestiarii* in den Thierkämpfen. Wir antworten ferner mit einer schon früher erwähnten Grabschrift (Mommsen No. 2578), in der es bezeugt ist, dass ein zum dritten Male zum Duumvir Erwählter dem Volke 35, sage fünfunddreissig Paar Gladiatoren vorführte, abzusehn von anderen zugleich gestellten Kämpfern ziemlich verwandter Art. Hienach wird die Zahl von 132 Gladiatoren, die in unserer Caserne hausten, wahrlich nicht zu gross erscheinen, da wir ja gar nicht berechnen können, wie oft man Kämpfe vielleicht einer gleich grossen und grösseren Zahl von Gladiatoren veranstaltete. Jene zweifelnden Fragen sind, denke ich, beseitigt. Zurück also zum Plane des Gebäudes selbst, welches sich als Caserne noch weiter deutlich erweisen wird. Die bezeichnendsten Räumlichkeiten liegen auf der östlichen Seite. Hier ist namentlich das Vorhandensein einer grossen Küche (10) hervorzuheben, die (jetzt verbaut und unzugänglich) vermöge der noch existirenden gemauerten Heerde ganz unverkennbar bezeichnet und von Magazinräumen (11, jetzt zum Gärtchen gemacht) und 12 (jetzt verbaut), begrenzt ist. Dass eine solche grosse Küche an einem Markte gar keinen Zweck hatte, während sie in einer Caserne nothwendig war, ergiebt sich von selbst. Neben derselben führt bei 13 eine Treppe, breiter als die Treppen zur Gallerie, in einige grössere Zimmer über den entsprechenden grösseren Räumen im Erdgeschoss, in denen wir die Wohnung des Lanista oder der Lanisten füglich erkennen können. Neben der Treppe ist in 14 ein Gefängniss (jetzt auch als Gärtchen benutzt), in welchem man ein für zehn gleichzeitig zu fesselnde Personen eingerichtetes Fusseisen auffand, welches in das Museo nazionale geschafft und daselbst im oberen Geschoss im dritten Bronzezimmer zu sehn ist; die Einrichtung dieses Eisens ist der Art, dass der Gefangene nur liegen oder sitzen, nicht aber sich erheben konnte[38]. Auch ein solches Gefängniss, eine solche Strafkammer passt nicht an einen Markt, aber wohl in eine Caserne, zumal eine Gladiatorencaserne. Die übrigen Räume sind nicht entscheidend und zum Theil ihrem Zwecke nach nicht zu benennen. In 15 ist das Kämmerchen des Thürhüters oder des Wachpostens, 16 bildet einen geräumigen Vorsaal

der Küche, vielleicht und sogar wahrscheinlich den Esssaal, 9, die jetzige Capelle, ist ein grosses Zimmer in Form des Tablinums von Privathäusern, in dem man die Wände mit Tropäen aus Gladiatorwaffen[39]) und derselben viele, zum Theil kostbare in Natura fand, welche wir in einem späteren Theile dieses Werkes besprechen und in einer Auswahl abbilden werden.

Die vier und siebenzig, 3,60 M. hohen Säulen der umlaufenden Porticus von stuccobekleidetem Tuff sind dorisch und zwar bei der Restauration nach in Pompeji beliebter Schlimmbesserung mit neuen Capitellen von Stucco versehen. Sie sind nur in den oberen zwei Drittheilen canellirt und sind roth bemalt; nur die mittelsten Säulen jeder Seite, zwei auf den langen, eine auf jeder schmalen Seite, sind blau gestrichen, möglicherweise um bei Manövern zu Richtpunkten zu dienen. In der Mitte des offenen Hofes steht ein steinerner Tisch von unbekannter Bestimmung und um den Hofraum läuft eine Regenrinne mit mehrfachen im Plan angegebenen Cisternen und kleineren Vertiefungen, in denen sich der Schmutz aus dem Wasser niederschlug.



Fig. 137. Ansicht der Gladiatorencaserne in theilweiser Restauration.

Nachdem wir durch das Bisherige hoffentlich die Bezeichnung des Gebäudes als Caserne gerechtfertigt haben, muss noch einmal betont werden, warum sie nicht eine Soldaten-, sondern eine Gladiatorencaserne ist. Dass man nur Gladiatorwaffen in derselben gefunden hat, ist erwähnt; ebenso dass die Decoration des Tablinums aus Tropäen von Gladiatorwaffen bestand; hier muss noch bemerkt werden, dass zahlreiche Kritzeleien im Stucco der Wände und Säulen Gladiatoren, nicht Krieger darstellen. Wenn

aber gesagt worden ist, dass unsere Caserne mit derjenigen Aehnlichkeit bietet, welche für seine prätorianische Leibwache Hadrian in seiner Villa bei Tivoli baute, so antworten wir, dass ähnliche Bedürfnisse ähnliche Formen von Gebäuden erzeugen, das Bedürfniss aber war dasselbe bei der Casernirung einer Soldatenabtheilung und einer Gladiatorenbande; wenn man ferner zur Erklärung der aufgefundenen Gladiatorwaffen in der angeblichen Soldatencaserne gesagt hat, wandernde Gladiatorenbanden mögen zeitweilig in derselben casernirt worden sein, so hat das nur den Werth einer verzweifelten Conjectur; und endlich, wenn man eine Soldatencaserne in Pompeji vermisst, die allerdings schwerlich gefehlt haben wird[40]), so weisen wir auf die noch nicht ausgegrabenen zwei Drittheile der Stadt und ganz besonders auf die Vorstadt Augustus Felix hin. Umstehend haben wir eine Ansicht unseres Gebäudes mit der factisch ausgeführten Restauration der Gallerie oder des Balkons der oberen Cellen gebracht; der Standpunkt ist bei x auf dem Plane. Die Cellen dienen heutigen Tages als Wohnungen der Wächter.

Aber lange genug haben wir uns mit dem Amphitheater und mit den Gladiatoren beschäftigt, verlassen wir sie und die für sie errichteten Gebäude, um Ruinen aufzusuchen, in denen friedlichere Scenen römischer Ueppigkeit spielten, und welche von nicht geringerem Interesse sind, als irgend welche andere in den Mauern Pompejis, wir meinen:

Fünfter Abschnitt.

Die Thermen,

oder öffentlichen Badehäuser Pompejis, deren wir bis jetzt zwei, ein älteres, 1824 ausgegrabenes und ein neueres und grösseres kennen, welches den Ausgrabungen der 50er Jahre unseres Jahrhunderts verdankt wird. Beide Thermen gehören zu den am besten erhaltenen, in ihrer Ausschmückung reichsten und schönsten, in ihrer Bestimmung unzweifelhaftesten und für uns lehrreichsten aller Ruinen der antiken Stadt, welcher an dieser Stelle unsere ganz besondere Aufmerksamkeit wie im Original einen eingehend prüfenden Besuch in besonderem Maasse verdienen.

Häufige Waschungen und Bäder sind ein Bedürfniss aller Völker in südlichen Climaten, und so finden wir denn auch bei den verschiedenen Völkern des Alterthums mehr oder weniger bedeutende Einrichtungen, welche diesem Bedürfniss entsprachen; aber bei keinem Volke des Alterthums oder der Neuzeit ist das Baden so sehr zu einer förmlichen Leidenschaft geworden, wie, aber freilich erst in der späteren Periode, bei den Römern, und kein Volk hat so Viel gethan, so Grosses geschaffen und gebaut, um diese Leidenschaft zu befriedigen, wie eben die Römer. In Rom badete in der Kaiserzeit Jeder, arm und reich, vornehm und gering, alt und jung wenigstens einmal täglich, oft auch mehrmals, ja wir wissen dass ein

guter Theil der feinen Welt in den Bädern, wo sie freilich ausser den Waschungen noch sonst allerlei Nennbares und Unnennbares suchte und fand, fast den ganzen Tag und einen Theil der Nacht zubrachte. Flussbäder sind natürlich das Anfängliche, eigene Badeanlagen in geschlossenen Räumen folgten, und sollen aus Griechenland entlehnt sein; aber bis zum Ende der Republik waren derartige öffentliche und private Einrichtungen noch keineswegs zahlreich in Rom und von allem Luxus und aller Grossartigkeit weit entfernt. Luxus und Grossartigkeit brachte auch hier die Kaiserzeit; an Zahl wie an Umfang nahmen die öffentlichen Badehäuser, welche man, weil sie neben kalten auch warme und Dampf- oder Schwitzbäder enthielten, mit dem Namen Thermen, d. h. Warmhäuser oder Warmbäder bezeichnete, schnell zu, so dass im vierten Jahrhundert ihrer 856 in Rom gezählt wurden. Agrippa baute unter August die ersten ausgedehnten Thermen, welche aber an Glanz und Grösse von den Thermen der Kaiser in späterer Zeit vollkommen in Schatten gestellt wurden. Diese Kaiserbäder, eigentlich für die ärmere Classe bestimmt, da Wohlhabendere eigene Bäder in ihren Häusern besassen, aber doch auch von den höheren Classen der Gesellschaft als allgemeine Sammelplätze der feinen und geistreichen Welt stark besucht, waren von einer derartigen Grösse, dass z. B. in den Thermen des Caracalla 3,000 Menschen zugleich baden konnten, waren von einer solchen Ausdehnung, dass sie ausser den eigentlichen Baderäumen nicht allein Bibliotheks- und Conversationszimmer, sondern Ringplätze, Spaziergänge, Parks, kleine Theater, Schauplätze für Gladiatorenkämpfe und dergleichen mehr umschlossen, waren dabei endlich von der fabelhaftesten Pracht und mit den enormsten Luxus ausgestattet. Stammt doch eine Reihe der berühmtesten Bildhauerwerke, der Laokoon, der farnesische Stier, der farnesische Hercules, die s. g. Flora (Hebe) in Neapel, der Torso von Belvedere und vieles Andere aus den Thermen des Titus und denen des Caracalla.

Es begreift sich, dass bei der Wichtigkeit des Badewesens sehr Vieles überliefert und dass dieses in mannigfachen Schriften behandelt worden ist[41]); da aber die Einrichtung der öffentlichen Bäder in der römischen Welt selbst in ihren eigentlichen und wesentlichen Theilen eine ziemlich mannigfaltige und von derjenigen der modernen Welt abweichende ist, so musste in den Ueberlieferungen ohne monumentalen Anhalt, ohne die Anschauung der Denkmäler selbst Manches unklar bleiben. Die monumentale Anschauung hat nun freilich schon lange vor der Entdeckung Pompejis keineswegs gefehlt, stehn doch, um nur das Bekannteste zu erwähnen, von den funfzehn grossen Badehäusern, die Rom unter Constantin zählte, die Ruinen der Thermen des Caracalla in imposantester Grossartigkeit da, während die Vorhalle der Thermen des Agrippa das weltberühmte Pantheon bildet, das grosse Schwimmbassin der Thermen des Diocletian in die Kirche Sta. Maria degli angeli umgebaut ist, um von Anderem zu schweigen. Aber vermöge

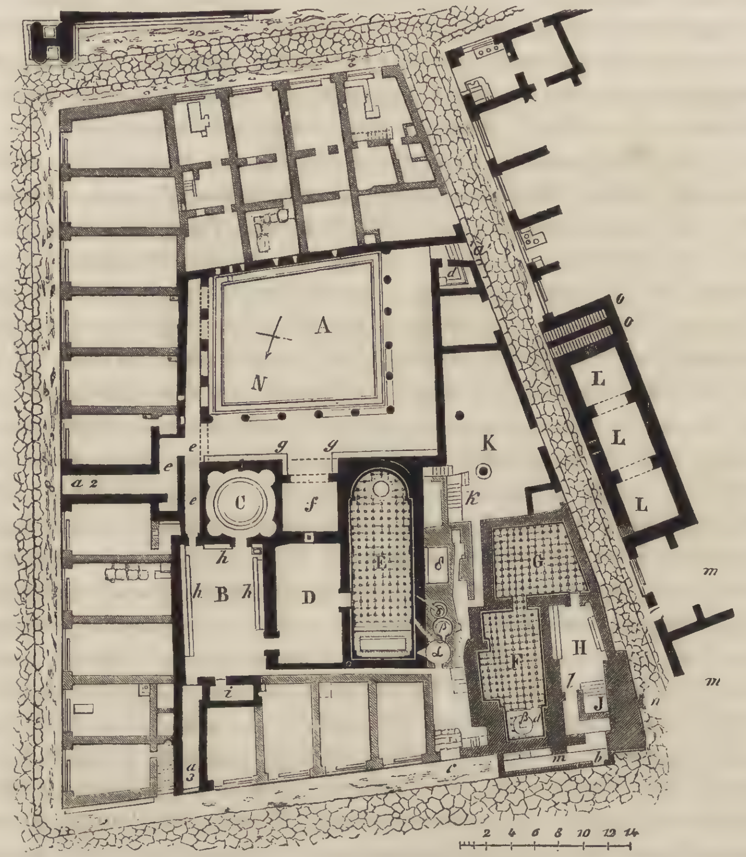
der gewaltigen Ausdehnung dieser Gebäude und vermöge der überschwänglichen Fülle der accessorischen Räumlichkeiten, welche sie umschlossen, war es keineswegs leicht, sich in ihnen zu orientiren und die einzelnen, namentlich die wesentlichen Theile zu bestimmen. Auf der andern Seite haben wir freilich auch von kleinen Badeanlagen Ruinen, z. B. in Badenweiler in Baden ein freilich nur bis zur Unterscheidbarkeit der einzelnen Räume erhaltenes ziemlich grosses römisches Bad, dagegen in Stabiae ein sehr kleines und Trümmer von mehren anderen in verschiedenen Theilen des weiten Römerreichs. Und endlich wurde die monumentale Grundlage unserer Anschauung noch durch ein angeblich aus den Thermen des Titus stammendes Gemälde vollendet (abgebildet u. a. in Winkelmann's Werken Taf. 9 No. 19 und mehrmals in anderen Werken wiederholt), welches ein römisches Bad in seinen wesentlichen Räumen selbst mit Namensbeischrift darstellt, dessen antiker Ursprung aber von manchen Seiten bezweifelt wird, und auch mir in der That sehr problematisch erscheint. Mögen aber die Grundlagen unserer Kenntniss antiker Bäder sein welche sie wollen, immer stehn die beiden Thermen von Pompeji an Erhaltung und unzweifelhafter Klarheit der Bestimmung aller Räume, die weder auf das allernächste Bedürfniss beschränkt, noch mit Accessorischem überladen sind, in der allerersten Linie und bilden eine durchaus sichere Grundlage für das Verständniss aller derartigen Anlagen, welches auch bereits nicht unwesentlich durch sie gefördert worden ist. Wir können also nicht besser thun, als dieselben nach Anlage und Einrichtung des Ganzen wie des Einzelnen zu erläutern, indem wir die weitergehenden Bemerkungen an diesen Stamm anlehnen.

a. Die älteren Thermen.

Beginnen wir mit den älteren, d. h. den 1824 ausgegrabenen Thermen. Dieselben bilden einen von vier Strassen umgebenen Gebäudecomplex (*insula*) für sich, sie liegen unmittelbar hinter (nördlich von) dem Forum, einerseits an der nach ihnen benannten *Strada delle Terme*, andererseits an der Verlängerung der Strasse des Mercur (*Strada del Foro*), von welchen beiden Strassen die Haupteingänge sind, während die dritte Strasse mit einem dritten Eingang und die vierte westlich und südlich (*Vicolo delle Terme* und *Vico dei soprastanti* genannt) nur unbedeutend erscheinen. Diese Thermen bedecken in ihrer Gesammtheit ein unregelmässig viereckiges Areal von 49,50 M. Breite an der *Strada delle Terme*, 28,30 M. Breite an der kleinen südlichen Strasse und 53 M. mittlerer Tiefe.

Auf den ersten Blick mag uns die nicht unbeträchtliche Zahl von einzelnen Räumlichkeiten auf diesem Plane verwirren, aber die Orientirung in demselben wird sehr leicht, wenn wir uns alles Accessorische wegdenken. Es sind dies besonders die vielen Läden, welche ohne jede Communication mit dem Innern des Gebäudes, wie dies auch bei Privathäusern das Gewöhn-

liche ist, bald aus einem Zimmer, bald aus mehren bestehend, fast das ganze Erdgeschoss der Thermen umgeben. Sie sind zur leichten Absonderung auf dem Plane hell durchschraffirt. Sodann vereinfachen wir uns die Uebersicht,



Figur 138. Plan der älteren Bäder.

wenn wir die beiden Abtheilungen der Thermen, das Männerbad und das Frauenbad getrennt betrachten, wie sie denn thatsächlich getrennt und auch auf unserem Plane unterschieden sind, indem die Mauern der Frauenabtheilung nur dunkel schraffirt, die Mauern des Männerbades ganz schwarz erscheinen.

Wie schon bemerkt, haben die Thermen drei Eingänge, abgesehn von demjenigen in die Frauenabtheilung *b* und dem zu den Heerden führenden *c*. Die Eingänge sind mit *a* 1, 2, 3 bezeichnet. Der Eingang *a* 1 liegt an der westlichen Gasse und führt unmittelbar auf den inneren Hofraum *A*; ein kleines Gemach links an demselben *d* liess sich früher, denn jetzt ist es unzugänglich, auf das bestimmteste als Closet erkennen, und muss im Kleinen gezeigt haben, was wir grösser in den neuen Thermen wiederfinden werden,

und noch grösser am Forum neben der Lesche getroffen haben. Der Eingang *a* 2 von der Strasse des Forum aus ist überwölbt wie die umliegenden Läden, um dem oberen Stockwerk und den grossen Wölbungen der eigentlichen Baderäume einen festen Halt entgegen zu setzen. Auch dieser Eingang führt durch einen Corridor *e* links in den Hofraum, rechts in das Auskleidezimmer *B*. Der dritte Eingang *a* 3 dagegen an der Thermenstrasse, der einzige heute zugängliche, leitet mittels eines zweiten gewölbten Corridors direct in das Auskleidezimmer *B*. Der Hofraum *A*, der jetzt anmuthig genug in einen kleinen Garten verwandelt ist, wird an zwei Seiten von einem dorischen Säulengange, an der dritten von einer Crypte, einem durch ein Gewölbe bedeckten Gang mit Bogenfenstern umgeben und lehnt sich mit der vierten an die Hinterwand der Läden. Eine Gosse ist rings herumgeführt, um das Regenwasser aufzufangen und fortzuführen. Ueber der eingestürzten Wölbung der Crypte sind die Ruinen eines oberen Geschosses deutlich sichtbar. Dieser Hof von etwa 20 M. in's Geviert war die *ambulatio*, der Ort an welchem sich die Badenden versammelten, um das Bad abzuwarten, wo man Unterhaltungen pflegte und vielleicht auch körperliche Uebungen und Spiele vornahm. Er vertritt also im Kleinen jene grossen Anlagen der Kaiserbäder, welche ähnlichen Zwecken dienten, den Ambulationen, Xysten u. s. w., und wir dürfen ihn uns in diesem Falle mit schattigen Bäumen bepflanzt als einen anmuthigen Aufenthaltsort für müssige Stunden denken, falls wir ihn nicht, entsprechend der ausdrücklich so genannten Palaestra der neuen Thermen, mit der er im Ganzen und Einzelnen die grösste Aehnlichkeit hat, als wesentlich zu Leibesübungen bestimmt und folglich als offenen Hof aufzufassen haben. Da hier täglich viele Menschen ihre müssige Stunden zubrachten, so musste der Ort für Bekanntmachungen aller Art als sehr geeignet erscheinen, auch hat man solche in nicht unbedeutender Zahl, aber kaum noch lesbar, auf den Wänden der Porticus gefunden, unter Anderen eine ebenfalls fragmentirte Anzeige von Amphitheaterspielen, welche dadurch vor anderen interessant wird, dass sie die Spiele und Kämpfe mit der Einweihung der Thermen selbst in Verbindung setzt, und bei dieser Gelegenheit Jagd (*venatio*), Athleten, Zeltdach (*vela*) und Besprengungen (*sparsiones*) verheisst. Diese *sparsiones* waren Besprengungen der Zuschauer mit feinem Staubregen aus eigens construirten Pump- oder Spritzwerken, welche wir in Pompeji nicht mehr nachweisen können. Mit dem Zeltdach vereint dienten diese Besprengungen, um an heissen Tagen die Kühlung zu fördern, mit der allein man sich aber keineswegs begnügte, indem, wenigstens in der Hauptstadt, wohlriechendes Wasser zu diesen Sparsionen verwendet wurde, so dass durch sie eine duftige Kühle sich im Amphitheater verbreitete. In dem Umgange dieses Hofes fand man auch ein Schwerdt und die Büchse, in welche der thürhütende Badewärter das für die Bäder empfangene Geld sammelte. Es war dies ein

äusserst geringer Betrag, ein *quadrans* nämlich, d. h. $^1/_4$ As oder $^1/_{40}$, und nachdem man 16 As auf den Denar rechnete $^1/_{64}$ Denarius, nach unserem Gelde ungefähr $^1/_2$ Neugroschen. Für einen Quadrans gebadet, gehst du wie ein König einher, sagt der Dichter; in den grossen öffentlichen Badeanstalten Roms wurden aber oft genug der ärmeren Classe aus Schenkungen Grosser und Reicher Gratisbäder gegeben.

An diesen Hof stösst das offene überwölbte Gemach *f*, die Exedra mit Sitzen, das eigentliche 4,75 M. × 5,90 M. grosse Conversationszimmer für die, welche ausruhen und sich zum Gebrauche des kalten Bades abkühlen wollten. Bei Abend wurde dieses Gemach durch Lampen erhellt, welche so angebracht waren, dass sie ihr Licht durch Fensteröffnungen zugleich in das Tepidarium *D* hinter der Exedra warfen. Auch zu beiden Seiten der Exedra finden wir an den Wänden des Umgangs steinerne Sitze, *scholae*, *g*; bei der Lage des Gebäudes wird in diesem Theile des Ganges, der sich nach Südost öffnet, eine angenehm gemässigte Temperatur geherrscht haben, die man in der Exedra selbst noch kühler fand. — Hatte man sich nun in diesem Hofe, seinen Gängen und der Exedra gehörig vorbereitet, so begab man sich durch den erwähnten Corridor *e*, dessen Wölbung blau mit goldenen Sternen gemalt war, in das Apodyterium, das Auskleidezimmer *B*, in welches man, wie bemerkt, durch den Eingang *a* 3 direct gelangt. Man sieht aus dieser Einrichtung recht deutlich, wie für das Bedürfniss derer, welche nur die physische Erquickung des Bades suchten, durch einen kürzeren Weg, auf dem sie, ohne die Revue der Versammlung im Hofe zu passiren, zu ihrem Ziele gelangten, ebenso gesorgt war, wie für die Bequemlichkeit derer, welchen das Bad selbst vielleicht als Nebensache, ein angenehm verbrachtes Plauderstündchen, Austausch von Stadtneuigkeiten oder geistreichere Unterhaltung die Hauptsache sein mogte. Denn das Bad war die *réunion du beau monde*, und in der Exedra producirten die Poëten die jüngsten Kinder ihrer Laune. In diesem kleinen Corridor fand man nicht weniger als 500 Lampen (in diesen Thermen überhaupt über 1000), die meisten von gewöhnlichem gebranntem Thon. Man sieht also, wie bedacht die Pompejaner auf eine genügende Erleuchtung der an und für sich nicht gar zu hellen Baderäume waren. Die besten dieser Lampen hat man für das Museum in Neapel ausgesucht, die übrigen in lächerlicher Eifersucht zerschlagen und vernichtet; die erhaltenen besseren Lampen zeigen sehr mässig ausgeführte Reliefe meist mythologischen Inhalts.

Durch diesen Corridor also gelangte man in das erste eigentliche Badegemach, das *Apodyterium*, d. h. das Auskleidezimmer, *B* auf dem Plan. Dieses 11,50 M. × 6,80 M. grosse Gemach ist wie die nebenliegenden Zimmer mit einem Tonnengewölbe bedeckt, welches aus einem ziemlich schwerfälligen, mit Greifen, Amphoren und Lyren in bunten Stuccoreliefen und dazwischen liegenden gemalten Arabesken verzierten Carnies entspringt.

Auf diesem Carnies werden die Lampen zur Erleuchtung des Gemaches in langer Reihe gestanden haben. Die Wände sind gelb bemalt, die gewölbte Decke mit weissen Feldern in rother Umsäumung, so viel sich hat finden lassen, ohne innere Figurenmalereien. Der Fussboden besteht aus einem groben weissen Mosaik mit schwarzem Rande. Steinerne Bänke, *h* im Plan, auf einer niedrigen steinernen Stufe laufen rings an den Wänden hin, in welchen man Löcher sieht, die von hölzernen, zum Theil verkohlt aufgefundenen Pflöcken herrühren, an welchen man wahrscheinlich die abgelegten Kleidungsstücke aufhängte, oder an denen, obgleich weniger wahrscheinlich, Regale befestigt waren, bestimmt, die abgelegten Kleider aufzunehmen. Diese blieben unter der Obhut eines *capsarius* genannten Badesclaven, der in einer *capsa* (einem Schrein) die Werthsachen der Badenden



Fig. 139. Ansicht des Apodyterium.

gegen ein kleines Trinkgeld verwahrte. Als den Aufenthaltsort des Capsarius werden wir wahrscheinlich das kleine jetzt durch Aufführung einer neuen Schlussmauer ganz verschwundene Zimmer *i* am Ende des Apodyterium zu betrachten haben, in welchem zugleich allerlei Badegeräthe nebst Salben und Oelen aufbewahrt worden sein mögen, dem wir also den antiken Namen des *Elaeothesium* beilegen können, während er als *tonstrina*, d. h. als Barbierstube, wie man auch gemeint hat, schon deshalb nicht gedient haben kann, weil er fast ganz dunkel war. Sein Licht erhält das Apodyterium durch ein grosses Fenster an der Südwand hart unter der Wölbung, die es sogar etwas unterbricht (s. Figur 139), dem ein ähnliches an der zerstörten Nordwand entsprochen haben wird. Das erhaltene Fenster auf der Südseite von 1 M. Breite und 0,70 M. Höhe öffnet sich über der Kuppel des anstossenden

Schwimmbassins *C*, es war nicht allein mit Glas geschlossen, sondern mit einer grossen, fast 5 Linien dicken, guten, flachen Fensterscheibe, welche in einem ehernen Rahmen haftete und sich in demselben um zwei Zapfen in der Mitte drehend bewegte. Die bei der Ausgrabung in Fragmenten gefundene und in das Museum in Neapel gebrachte Scheibe gilt als auf der einen Seite matt geschliffen, und dafür giebt man als Grund an, es solle dadurch das Hereinsehn in das Apodyterium von dem Dache des Schwimmbassins verhindert werden. Allein dies Alles ist höchst zweifelhaft, schon deswegen, weil die Erklimmung des Daches des Schwimmbassins bei seiner Steilheit ziemlich halsbrechend sein musste, und weil die Lust, Badende zu belauschen sehr wenig antik ist. Bemerkenswerth aber ist diese Fensterscheibe deswegen, weil sie nebst mehren ganz ähnlichen in der Villa suburbana gefundenen fast mehr noch als die vielen und äusserst kunstreichen Glasgefässe, die wir aus dem Alterthum, darunter nicht die schlechtesten aus Pompeji, haben, beweist dass vor der Verschüttung Pompejis die Glasbereitung und Verwendung gäng und gebe war. Das Relief zu beiden Seiten des Fensters, welches bei der Reparatur der Wölbung stark gelitten hat, stellt Tritonen mit grossen Gefässen auf den Schultern umgeben von Delphinen dar; in der Fensternische selbst sehn wir eine colossale Okeanos- oder Flussgottmaske. Unter diesem Fenster ist in der Wand noch eine kleine Oeffnung, welche wie der Oelruss zeigt, mit dem man bei der Ausgrabung ihr Inneres bedeckt fand, diente um durch hineingestellte Lampen das Apodyterium bei Nacht zu erhellen.

Das Einzige, was auf den ersten Blick ein Bedenken gegen die Benennung dieses Saales erweckt, ist der Umstand, dass er ausser der Thür des Elaeothesium fünf Thüren hat, deren unsere Abbildung drei zeigt; man denkt dabei leicht, namentlich wenn man ein Nordländer ist, an Zugluft, die für ein Auskleidezimmer besonders nach unseren Begriffen, — denn in Italien denkt man über Zug sehr anders — wenig passend ist. Allein bei genauerer Betrachtung fällt dies Bedenken ganz weg, indem nur zwei Thüren nach aussen, die dritte in die Natatio, die vierte in das Tepidarium, die fünfte zu der Feuerstelle führt, und da nun für ein Apodyterium in den Thermen Pompejis absolut kein Raum ausser diesem an sich hiezu sehr passenden nachweisbar ist, so muss jeder Zweifel über die Benennung dieses Raumes aufgegeben werden.

Aus dem Apodyterium begeben wir uns zuerst in das Frigidarium oder die Natatio, d. h. das kalte Bad oder das Schwimmbassin *C*, welches diesen letzteren Namen allerdings in Pompeji nur in sehr uneigentlichem Sinne tragen kann. Dies Gemach ist vollständig erhalten, es fehlt nur das Wasser in dem Bassin, welches durch eine vier Fuss vom Boden des Umganges der Eingangsthür gegenüber angebrachte kupferne Röhre aus dem später zu erwähnenden grossen Reservoir in einem flachen, 13 Cm. breiten Strahle sich von oben her in starkem Wurf anmuthig plätschernd in die

Piscina ergoss; das Gemach ist nach aussen viereckig, innen kreisrund von 5,70M. Durchmesser; den vier Ecken nach aussen entsprechend sind im Innern vier halbrunde Nischen, die s. g. *scholae*, Ruheplätze, angebracht; in der Mitte befindet sich die *piscina*, die Wanne oder das Bassin, von 4,50 M. oberem Durchmesser, umgeben von einem 47 Cm. unter der Fläche des Bodens befindlichen 29 Cm. breiten Sitz, innerhalb dessen an der einen Seite (links auf unserer Ansicht) noch ein niedriger Tritt angebracht ist, um das Heraussteigen aus dem Wasser zu erleichtern. Dicht neben diesem Tritt ist die viereckige Oeffnung des Abzugsrohres, das übrigens verschliessbar gewesen sein muss, da sonst durch dasselbe bei seiner bedeutenden Grösse das Wasser ungleich schneller ablaufen musste, als es durch das feine Zuflussrohr einströmte. Das wohlerhaltene und wie die umlaufende Stufe, die Plattung des Umgangs und der Nischen aus weissem Marmor bestehende Bassin ist im Ganzen nur 1,17 M. tief, so dass man wohl nur hockend oder sitzend in demselben baden konnte. Die Bedeckung des Gemachs besteht in einer uneigentlichen Kuppel, d. h. in einer solchen in Form eines abgestumpften Kegels, und ist jetzt im Gipfel offen; dass dies ursprünglich so gewesen sei, ist nicht glaublich, vielmehr rührt es von der Zerstörung her, die hier eintreten musste, weil die Spitze über die verschüttende Asche herausragte; den Beweis für den ursprünglich vollständigen Gipfelschluss der innen blau gemalten Kuppel liefert eine durch dieselbe nach Südwest gebrochene Fensteröffnung, die unsere Ansicht zeigt, und die überflüssig gewesen wäre, wenn der Gipfel nicht verschlossen war. Sie scheint ohne Scheiben gewesen zu sein, weil es für dies

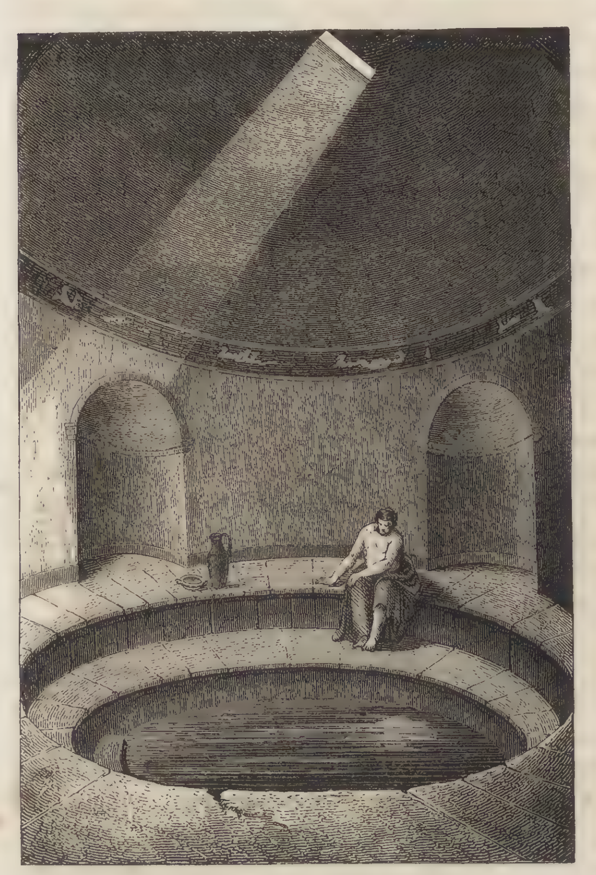


Fig. 140. Ansicht des Frigidarium.

Gemach zum Kaltbaden nicht auf einen Abschluss gegen die freie Luft ankam. Die Wände waren hier mit grünen Pflanzen auf gelbem Grunde gemalt, die Nischen sind hellblau, wieder mit Pflanzenornamenten, ihre Wölbungen roth gemalt und mit einem hübschen Stuccorahmen eingefasst. Die Ornamentation, welche ähnlich in der Natatio der neuen Thermen wiederkehrt, sollte offenbar an die freie Natur erinnern. Auch der etwa 3 M. vom Boden umlaufende Carnies, aus der die Kuppel entspringt, ist mit Stuccoreliefen geziert, welche gut gearbeitete Rennen zu Ross und zu Wagen darstellen, die auf rothen Grund aufgesetzt sind.

Kehren wir aus diesem Frigidarium zurück und schreiten durch die auf unserer Abbildung Figur 139 sichtbare Thür in der rechten Wand des Apodyterium, so befinden wir uns in dem 10 M. × 5,60 M. grossen Tepidarium



Fig. 141. Ansicht des Tepidarium.

D auf dem Plane, dem Gemach für die Entkleidung derer, welche die heissen und die Dampfbäder in dem Caldarium *E* gebrauchen wollten. Zu diesem Zwecke wurde dasselbe nicht allein durch einen beweglichen Heerd von Bronze, sondern durch heisse Luft erwärmt, welche aus dem nebenanliegenden Caldarium unter seinen hohlgelegten Fussboden geleitet wurde. Die Wärme in diesem Zimmer war eine gemässigte und trockene, und dasselbe diente zur Entkleidung vor und zur Bekleidung nach dem Gebrauche des Schwitzbades, sowie für die mit dem Gebrauche der Schwitzbäder in Verbindung stehenden Reibungen und Salbungen und alle die anderen Operationen nach dem Schwitzbad, für welche eigene Sclaven, *unctores*, Salber, angestellt waren. Aus der vorstehenden Abbildung ist ersichtlich, dass

dies Gemach sehr reich decorirt ist, und in der That übertrifft es in dieser Beziehung alle anderen Abtheilungen der Thermen. Der Fussboden mit grobem weissen, schwarzumrandeten Marmormosaik geplattet, die Wölbung der Decke reich mit Stuccaturarbeit und mit Malerei auf farbigem Grunde verziert, die Wände roth gefärbt, der Carnies von Statuen getragen: Alles dies wirkt zusammen, um das Gemach sehr elegant und prachtvoll erscheinen zu lassen. Die Statuen, welche den Carnies der Deckenwölbung tragen und die wir mit dem technischen Ausdruck als Atlanten oder Telamonen bezeichnen können, stehen auf einer rings um das Gemach auf 4′ Höhe aus der Wand allerdings ziemlich unorganisch und schwer vorspringenden Platte auf kleinen Basen und vor flachen Pfeilerchen, die Nischen zwischen sich lassen, von denen nur diejenigen zwischen dem 2. und 3. und dem 7. und 8. Atlanten der linken Seite aus einem uns nicht verständlichen Grunde ausgefüllt und mit rothbemaltem Stucco geschlossen sind. Diese Nischen haben aller Wahrscheinlichkeit nach als Aufbewahrungsorte der, wenn man sich zum Gebrauche des Schwitzbades eben hier im Tepidarium vollständig entkleidete, gesondert abgelegten Kleider gedient, und wiederholen sich mit gleicher Bestimmung in den beiden Apodyterien der neuen Thermen. Gewiss irren diejenigen, welche sie zur Aufnahme der Lampen bei abendlichem Gebrauche der Thermen bestimmt denken. Die Telamonen selbst, 2′ 2″ hoch und aus gebranntem Thon, ähneln jenen kolossalen Giganten, welche vor der inneren Pfeilerstellung des Zeustempels in Girgenti die Decke trugen, wenn man sehr Kleines mit sehr Grossem vergleichen darf, jedenfalls stimmt die Art

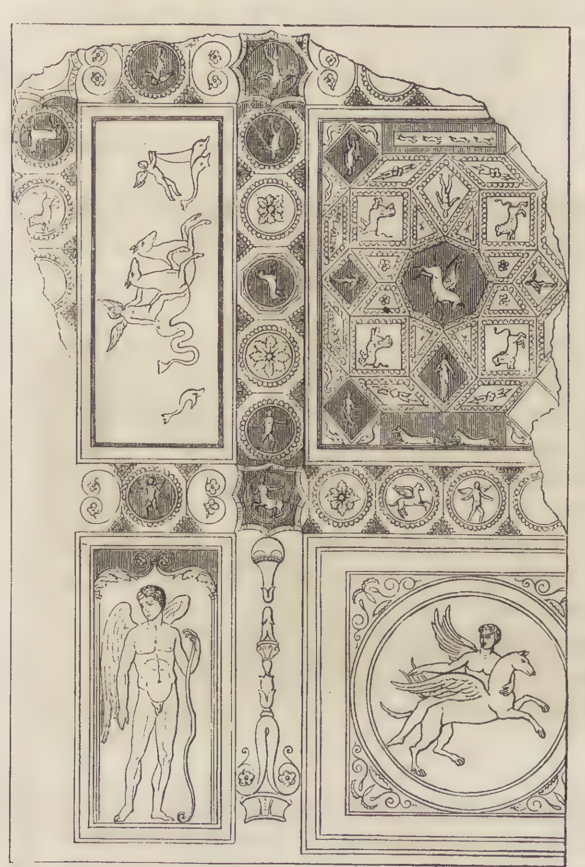


Fig. 142. Deckenwölbung des Tepidarium.

wie sie die Last des Carnieses mit den über das Haupt erhobenen Ellenbogen stützen, mit der Stellung jener grossen Figuren überein; die kleinen zum Theil ganz nackten, zum Theil mit einem schuppigen Schurz bekleideten Atlanten Pompejis sind in kräftiger Naturwahrheit, jedoch etwas schwerfällig modellirt, nicht unähnlich den knienden Atlanten im kleinen Theater.

Die überaus reiche Stuccaturarbeit und Malerei der Deckenwölbung wird sich am besten aus der vorstehenden Probe Fig. 142 beurteilen lassen. Der Grund ist theils roth, theils blau, die Figuren der äusseren Reihe unter denen wir den vom Adler geraubten Gamymedes, Eros (Amor) in Jünglingsgestalt auf seinen Bogen gestützt, den von einem Greifen getragenen Apollo beispielsweise hervorheben wollen, sind weisse Reliefe, die kleineren Figuren der Mitte leicht weiss gemalt. Den Rand bildet eine reiche und geschmackvolle Stuccoarabeske, ebenfalls weiss auf rothem Grunde.

Das Tageslicht empfing das Tepidarium auf dieselbe Weise wie das Apodyterium. Das grosse Fenster an der Südseite ist erhalten und auf unserer Abbildung sichtbar, nebst der kleineren Oeffnung für die Lampen, welche hinterwärts zugleich die Exedra erhellten.

Im Tepidarium sind drei Bänke von Bronze und ein ehernes Kohlenbecken gefunden worden, welche unsere Abbildung an Ort und Stelle zeigt. Auf den Sitzen fand man den Namen des Schenkgebers M. NIGIDIVS. VACCVLA. P. S. (*pecunia sua*) »M. Nigidius Vaccula aus eigenen Mitteln«, und eine Anspielung auf seinen Namen (Kühlein, kleine Kuh) werden wir in den Ornamenten der von ihm geschenkten Gegenstände nicht verkennen dürfen. Die Füsse der 1,80 M. langen Bänke sind Kuhfüsse, welche oben in einen Kuhkopf enden, und an dem 2,12 M. × 0,77 M. grossen Kohlenbecken ist an der Vorderseite das Thier als redendes Emblem in der Mitte des oberen Randes in ganzer Gestalt und in Hochrelief angebracht. Dieses im Wesentlichen den noch heutzutage in Neapel gebräuchlichen entsprechende Kohlenbecken ruht vorn auf zwei in geflügelte Sphinxe endenden Löwentatzen, hinten auf drei graden Beinen und hat ausser der Kuh ein umlaufendes zacken- oder zinnenförmiges Ornament, welches an den Ecken in ein Blatt endet und ähnlich an anderen Kohlenbecken in Pompeji, von denen wir später zu reden haben werden, sich wiederholt. Innerhalb des Zackenornaments ist ein eiserner Rand eingeschoben, den Boden bildet ein Rost von bronzenen Stangen, auf dem Ziegel lagen, die ihrerseits Bimstein trugen, auf welchen erst die glühenden Holzkohlen geschüttet wurden.

Aus dem Tepidarium gelangen wir in das Caldarium *E* auf dem Plane. Die Pfosten der Thüren, welche aus dem Apodyterium in das Tepidarium und aus diesem in das Caldarium führen, sind geneigt, so dass die an ihnen hangenden Thürflügel sich durch ihr eigenes Gewicht schlossen, und dass nicht durch nachlässiges Offenlassen der Thüren Zugluft entstehen oder Hitze entweichen konnte. Caldarium nennen wir zunächst das ganze Gemach

nach seinem Hauptzweck, dem warmen Bade, wir können aber in dem Durchschnitt drei Theile unterscheiden, *a* die *schola labri*, eine grosse halbrunde

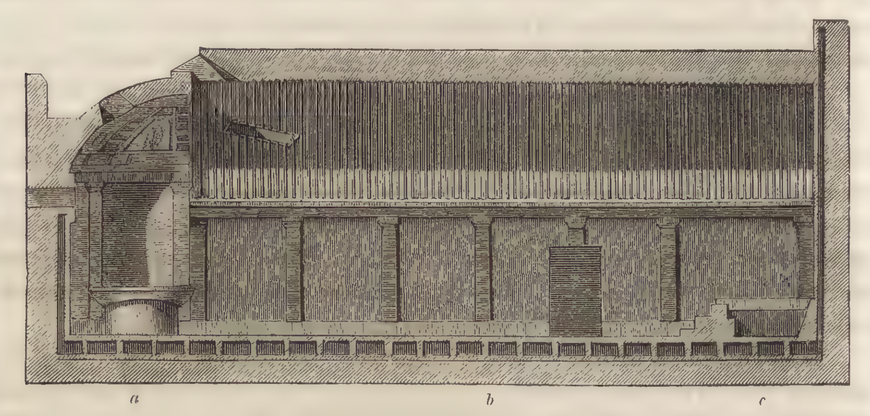


Fig. 143. Durchschnitt des Caldarium.

Nische mit der grossen Wanne (*labrum*) für kalte Abwaschungen nach dem Schwitzbade, *b* in der Mitte das eigentliche Caldarium oder Sudatorium, den Raum für das trockene Schwitzbad mit unterhöhltem Fussboden (*suspensura*) und hohlen Wänden, durch welche die heisse Luft strich, endlich rechts am Ende *c* die viereckige Wanne für das warme Wasserbad (*lavatio calda*). Vitruv schreibt (5. 11.) für die Schwitzzelle (*concamerata sudatio*) vor, dass an ihrem einen Ende die Wanne für das heisse Wasser und an dem anderen das »Laconicum« angebracht werden solle. Angesichts dieser Stelle und des Vorhandenseins der *lavatio calda* am einen Ende unseres pompejanischen Sudatorium haben die meisten Schriftsteller über Pompeji (und früher ich mit ihnen) geglaubt, in der Nische am anderen Ende, welche das labrum enthält das Laconicum erkennen zu dürfen. Neuere Untersuchungen aber über die Bedeutung des Laconicum [42]), welche ihren Werth auch dann behalten, wenn sich das angeblich in den Titusthermen gefundene Gemälde als unecht erweisen sollte, und folglich durch den in ihm als Laconicum bezeichneten Apparat nicht als beglaubigte Veranschaulichung eines solchen dienen könnte, diese Untersuchungen machen es mehr als wahrscheinlich, dass in den alten Thermen überhaupt gar kein Laconicum gewesen sei und dass am wenigsten die Nische mit dem labrum als solches gelten könne, deren sehr verschiedenen Zweck wir demnächst kennen lernen werden. Das Laconicum war ohne Zweifel derjenige Theil der Schwitzzelle, welcher die grösste Hitze entwickelte und dass dieses unsere pompejaner Nische, welche von dem Gesammtraume so gut wie nicht getrennt und in keinerlei Art mit einem besonderen Heizapparat versehen ist, nicht vermochte, muss einleuchten. Auch ist sie nicht wie es das Laconicum war, mit einem Halbkugelgewölbe (hemi-

sphaerium), sondern mit einem Gewölbe gedeckt, welches eine flache Viertelkugel (*quadrans*) darstellt und noch von einem eigenen runden Fenster durchbrochen ist. Offenbar dient diese halbrunde Nische nur als architektonisch höchst angemessen gestalteter Ort zur Aufnahme des runden labrum, um welches sie einen überall gleich weiten Umgang herstellt. Unmittelbar vor dem Bogen, der die Nische von dem Caldarium sondert, sehn wir in der Ansicht Fig. 144 das grösste Fenster in der Mitte der Deckenwölbung, zu beiden Seiten sind kleinere angebracht, so dass man sieht, wie eifrig bedacht die Pompejaner waren, in diesen heissen Räumen volles Licht und zugleich die nöthigen Oeffnungen zum Ablassen des Dampfes und zum Einlassen frischer Luft herzustellen. Diese Fenster sind übrigens in so auffallendem Masse unorganisch durch die Wölbung gebrochen, dass ich sie eine Zeit lang für modern hielt, und erst darauf aufmerksam werden musste, dass die Ornamentirung durch die Oeffnungen nicht unterbrochen wird, sondern sich bis in dieselben hineinzieht, um mich von dem Alterthum dieser Fenster zu überzeugen. Grade unter dem Hauptfenster befindet sich die grosse Kumme oder Wanne, das *labrum*, und zwar auch dies nach Vitruv's Vorschrift, der als Grund dieser Stellung angiebt, dass die Schatten der sich waschenden Personen nicht in die Wanne fallen sollen. Das Labrum in Pompeji ist eine grosse flache Kumme von 2,34 M. Durchmesser, 8 Zoll Tiefe und 1 M. Erhebung über den Boden, in der Mitte nabelförmig erhoben. Hier ist eine bronzene Röhre durchgetrieben, durch welche das Wasser emporstieg. Dies war aller Wahrscheinlichkeit nach kalt, d. h. kalt im Vergleich zu der heissen Luft des Caldarium, und diente, um den Kopf des Badenden zu begiessen, ehe er aus der Hitze fortging; für diese Procedur sind neuerlich antike Zeugnisse nachgewiesen, so dass wir nicht



Fig. 144. Ansicht des Caldarium.

mehr auf die Analogie türkischer Bäder und allgemeine Gründe beschränkt sind. Die Wanne ruht auf einem nicht eben zierlichen Fusse von Lava, welcher aber aus dem besonderen Grunde so schwerfällig genommen scheint, um einigen kleinen Rissen im Marmor eine um so festere Unterstützung des Ganzen entgegen zu setzen. Diese Wanne war nach Decurionendecret von den richterlichen Zweimännern Cneius Melisseus Aper und Marcus Staius Rufus aus öffentlichen Mitteln besorgt worden, wie uns die folgende mit Bronzebuchstaben in den Rand eingelegte Inschrift (Mommsen No. 2217) lehrt:

CN. MELISSAEO. CN. F. APRO. M. STAIO. M. F. RVFO. II. VIR. ITER. ID. LABRUM. EX. D. D. EX. P. P. F. C. CONSTAT. HS. ↀCCL.

aus der wir zugleich den Preis erfahren, der für dieselbe bezahlt wurde und der sich auf 5250 Sestertien, nach unserem Gelde 255 Thaler, belief, eine Summe, die jetzt wohl ungenügend sein würde, um eine solche Marmorwanne zu bezahlen. Manche Schriftsteller über Pompeji haben die Summe irrig für 750 Sesterzen = 35 Thlr. gelesen und daraus auf die ausserordentliche Wohlfeilheit der Materialien und der Arbeit zu der damaligen Zeit geschlossen.

Am entgegengesetzten Ende des Caldarium (*c* Figur 143, im Vordergrunde Figur 144) ist die viereckige Wanne, *alveus* oder *baptisterium*, für das warme Bad. Auf zwei Stufen stieg man zu derselben hinauf und setzte sich auf die dritte oder die Wand der Wanne von weissem Marmor und 0,34 M. Breite. Die Füsse ruhten auf einer inneren Stufe von halber Höhe der Wanne, vermittels deren man sich allmählig in die heisse Fluth tauchen konnte. Die ganze Länge der Wanne ist 5,05 M., die Breite 1,59 M. und die Tiefe beträgt nur 0,60 M. Zehn Personen können neben einander auf dem Boden des Bassins gesessen haben, denn sitzend wird man, nach der geringen Tiefe der Wanne zu schliessen, das Bad genommen haben, weshalb auch die hintere Wand der Wanne wie die Lehne eines Stuhles geneigt ist. Das heisse Wasser floss durch eine Oeffnung in der einen Ecke unmittelbar aus dem daneben liegenden, gleich zu besprechenden Kessel in die Wanne und muss durch eine Oeffnung im Boden, welche mit einem beweglichen Stein geschlossen wurde, abgeflossen sein.

Zwischen dem Labrum und diesem Alveus ist nun endlich das eigentliche Caldarium, das trockene d. h. nicht durch Dampf, wie in unseren russischen Bädern vermittelte Schwitzbad, dessen Sitze von Holz gewesen sein werden, weil ausser diesem Material nur Stein der dauernden warmen Feuchtigkeit widerstanden haben würde. Der Boden ist nach dem Alveus hin leise geneigt, so dass in seiner Nähe ein Abfluss für das niedergeschlagene Wasser gewesen sein muss. Aus Rücksicht auf die in diesem Gemach stetigen aus dem Alveus aufsteigenden warmen Dämpfe sind seine Decorationen ungleich einfacher als die des Tepidarium; Malerei fehlt ganz, weil sie nicht Stand gehalten hätte, die Wölbung ist nach einem sehr guten Motiv querüber von Carnies zu Carnies

gleichsam canellirt, wodurch die Form des Tonnengewölbes nachdrücklich hervorgehoben und zugleich dem an der Decke in Tropfen condensirten Dampf eine Reihe von Rinnen zum Abfluss geschaffen wird, im ganzen Raume treten flach canellirte Wandpfeiler hervor und die Kuppel des Laconicum enthält auf unserer Ansicht Figur 144 erkennbare Stuccoornamente. Unterhalb der Kuppel ist eine Oeffnung für die Lampen angebracht, die ihr Licht in die Porticus warfen, sie muss durch eine Glasscheibe geschlossen gewesen sein und Glasscheiben werden wir auch in den Fenstern der Decke anzunehmen haben, nicht geöltes Leinen, welches sonst in derartigen Räumen auch verwandt wurde; denn das Bestreben, viel Licht zu schaffen, ist hier augenfällig. Der Fussboden ist von Mosaik und durch kleine Thonpfeiler, *suspensurae*, unter den Ecken der einzelnen das Mosaik tragenden Thonplatten unterhöhlt. In ähnlicher Weise ist die Höhlung der Wände hergestellt. Dieselben sind nämlich nicht wie in manchen anderen Beispielen solcher Anlagen von einem System von Thonröhren durchsetzt, durch welche die heisse Luft circulirte, sondern sie bilden gleichsam eine grosse Röhre, indem vier Zoll von der Mauer eine Verkleidung von Thonplatten gebildet ist, welche mit jener nur durch eiserne Klammern verbunden sind, eine Construction die Vitruv *camerae duplices* nennt.

Unmittelbar neben dem Caldarium liegt der Heizapparat, zu dem ein eigener Eingang *c* von der *Strada delle Terme*, ferner der Corridor vom Apodyterium und dem Garderobenzimmer und ein zweiter Corridor aus dem Hofe *K* führt, in welchem das Brennmaterial aufbewahrt wurde. Dieser muss, nach den zwei noch stehenden Säulen zu schliessen, bedeckt gewesen sein. Der ganze Heizapparat ist in ein sehr solides Mauerwerk, auf dem Plane hell schraffirt, eingeschlossen. Nur wenig über dem Boden befindet sich der runde Heerd α (*fornax*) von 2,20 M. Durchmesser, von dem aus ein gemauertes Rohr, im Plane mit punktirten Linien angegeben, die heisse Luft unter den Fussboden des Caldarium und hinter dessen hohle Wände leitete. Auf einer kleinen Treppe gelangt man zu den höher und seitwärts eingemauerten Kesseln, von denen der erste β das kochende oder fast kochende Wasser in die Wanne des Caldarium ergoss, während er neuen Zufluss aus einem wieder etwas höher eingelassenen Kessel γ erhielt, in dem das Wasser nur erwärmt wurde, und der mit dem Labrum des Laconicum in Verbindung steht. In diesen endlich floss kaltes Wasser aus dem viereckigen Reservoir δ, welches in den Kesseln β und γ allmählig bis gegen die Siedehitze erwärmt wurde. Ueber die Speisung des Reservoirs δ sprechen wir demnächst. In dem Vorraume des Heerdes, dem *praefurnium*, in welchem sich der Heizer, *furnacarius* oder *fornacator*, aufhielt, fand man eine beträchtliche Menge Pech, welches zur lebhaften Anfachung des Feuers gedient haben mag. Die Treppen bei *k* führen in das obere Geschoss und auf das flache Dach der Thermen.

Getrennt von dem beschriebenen Männerbad liegt das jetzt in der Regel verschlossene und als Magazin benutzte Frauenbad, welches unser Plan durch dunkle Schraffirung unterscheidet, und welches dieselben Räumlichkeiten in grösserer Beschränkung enthält. *F* ist das Caldarium mit unterhöhltem Fussboden, mit Labrum β. Derselbe Heerd und Kessel, welcher das Caldarium des Männerbades versorgte, brachte auch in das Caldarium der Frauen heisse Luft und heisses Wasser, der Canal ist auf dem Plane punktirt. Vor dem Caldarium liegt das Tepidarium *G*, ebenfalls mit hohlem Fussboden, unter den sich die Luft aus der *suspensura* des Caldarium verbreitete, so dass hier eine eigene Feuerpfanne bei der geringeren Dimension und Entfernung vom Heerde überflüssig wurde. *H* ist das Apodyterium, in dem das Frigidarium mit der Piscina *I* gleichsam als ein Alkoven eingebaut ist. Von diesem Raume geben wir eine Ansicht Fig. 145. Rechts am Frigidarium vorbei führt der Ausgang durch die Thür *l* zunächst in ein Vorzimmer *m* mit steinernen Bänken, gleich denen im Apodyterium, und dann durch den Eingang *b* auf die *Strada delle Terme*. Alle genannten Räumlichkeiten dieser streng abgetrennten Abtheilung der Thermen sind von ungleich einfacherer Ornamentirung als die der grösseren Abtheilung, weshalb man auf den Gedanken gekommen ist, in dieser Abtheilung, welche wir für die Frauen bestimmt glauben, die Badezimmer für die ärmere Classe zu finden. Nun ist es allerdings richtig, dass in Rom beim Beginn der Erbauung öffentlicher Bäder nicht zwei Abtheilungen für Männer und Weiber unterschieden wurden, dass vielmehr beide Geschlechter zu verschiedenen Zeiten dieselben Räume benutzten, bis in der Zeit der grossen Sittenverderbniss unter Nero das gemeinsame Baden Gebrauch wurde und zu den widerwärtigsten Ausschweifungen führte, denen Hadrian durch das Gebot räumlicher Trennung des



Fig. 145. Ansicht des Frauenbades.

Männer- und Frauenbades ein Ziel setzte; jemehr dies Alles jedoch mit der wüsten Sittenlosigkeit der Hauptstadt zusammenhangt, um so weniger beweist es für gleiche Verhältnisse in Pompeji. Dazu kommt, dass ja die Thermen überhaupt nicht für die Reichen erbaut waren, die eigene Bäder im Hause besassen, deren wir mehre auch in Pompeji kennen, so dass aller Grund wegfällt, in den beiden Abtheilungen unserer Thermen zwei Classen von Bädern für Reiche und Arme zu erkennen. Bei der Zurücksetzung der Frauen aber ist die geringe Ausschmückung der für sie bestimmten Baderäume eher erklärbar. Eine neue Hypothese von Breton in seinem schon einmal genannten Buche *Pompeia décrite. Par.* 1855, nach der die Frauenabtheilung das ältere Badehaus, die Männerabtheilung ein neues und erweitertes wäre, bleibt eine auch nur auf den ersten Blick scheinbare, nicht zu erweisende und wenig wahrscheinliche Hypothese.

Schliesslich ist noch ein Wort zu sagen über die Art, wie den Thermen der Bedarf an Wasser zugeführt wurde. Wir sind hierüber im Unklaren. Jenseits der kleinen Strasse neben dem Frauenbad befindet sich ein sehr beträchtlicher, durch innen vorspringende Pfeiler in drei Abtheilungen geschiedener, von mächtigen nur hoch oben von einigen Licht- und Luftöffnungen durchbrochenen Mauern umgebener, und überwölbter Raum *L* auf unserem Plan, der, fast zwei Stockwerke hoch ansteigend und dabei tief unter das Niveau der Strasse hinabgehend augenscheinlich ein grosses Wasserreservoir gewesen ist. Wie aus diesem Reservoir das Wasser in die Thermen geführt worden ist, mögen wir ahnen. Bei *n* auf dem Plane finden wir einen Pfeiler, welcher den Charakter der übrigen Wasserleitungspfeiler der Stadt hat, auf welche wir noch zurückkommen, und hinter diesem Pfeiler ist eine überwölbte Oeffnung schräge durch die Mauer in den Raum *I* des Planes gebrochen, und zwar in einer Richtung, dass ihre Verlängerung auf das kleinere Reservoir δ über den Kesseln trifft. Wenn man nun angenommen hat, das Wasser sei durch eine Röhre über die Strasse vermöge eines Bogens in jene Oeffnung geführt worden, so kann man das nur in sofern unwahrscheinlich nennen, als man das Wie doch nicht so recht begreift. Von einem über die Strasse geführten Bogen, und zwar einem fast wölbungsartig breiten sind zweifelhafte Spuren des Ansatzes an den Mauern des Wasserreservoirs sichtbar, zweifelhaft besonders, weil sie sich gegenüber an den Mauern der Thermen nicht wiederholen. Müssen wir gleichwohl in *L*, zu dessen Tiefe in einem Nebenraume eine vierfach gebrochene Treppe *o* hinabführt, sowie eine andere *o'* hinauf zu einer Oeffnung, von der aus man den ganzen Raum überschaut, den Wasserbehälter der Thermen anerkennen, so sind wir über die Art der Zuleitung des Wassers in denselben vollkommen so unklar, wie über das gesammte Wasserleitungssystem von Pompeji, ja wir haben grade auf diesem Punkte eine doppelte Schwierigkeit vor uns. Wir haben nämlich noch einer Inschrift (Mommsen No. 2216) keine Erwäh-

nung gethan, welche man in doppeltem Exemplar in diesen Thermen und vor dem herculaner Thore gefunden hat. Diese Inschrift lautet:

THERMAE
M. CRASSI. FRVGI
AQVA MARINA. ET. BALN
AQVA. DVLCI. IANVARIVS. L

also »Thermen des Marcus Crassus Frugi von Meerwasser und Bäder von süssem Wasser. Januarius Freigelassener«. In dieser Inschrift erscheinen die Bäder als ein Privatunternehmen; allein dass sie dies auf die Dauer gewesen seien, ist aus mehren Gründen und besonders deswegen unwahrscheinlich, weil, wie wir gesehen haben, das Labrum im Caldarium auf Decurionendecret aus öffentlichen Mitteln angeschafft wurde. Ob man nun annehmen will, die Thermen seien von ihrem Erbauer der Stadt geschenkt worden (so Michaelis in der Archäol. Zeitung 1859. S. 18. Note 2), oder ob man an einen anderen Weg zu denken vorzieht, auf dem dieselben in öffentlichen Besitz übergingen, will ich nicht entscheiden; dass das geschah ist allerdings anzunehmen, und dass der Name des Gründers an dem Gebäude zur Unterscheidung von anderen haften blieb, erklärlich. Eine viel ernstere Schwierigkeit entsteht dadurch, dass die Inschrift Thermen von Seewasser und Bäder von süssem Wasser zu unterscheiden scheint. Wie man Seewasser nach Pompeji schaffte, wo man dasselbe und wo das süsse aufbewahrte, in welchen Räumen man in Seewasser und in welchen in süssem Wasser badete, das sind Fragen, auf welche wir in keiner Weise, mindestens bis jetzt nicht antworten können. Der Freigelassene Januarius ist ohne Zweifel als Verwalter des Bades zu denken.

b. Die neuen Thermen[43]).

Schon seit langer Zeit hatte man aus der Kleinheit der älter bekannten Thermen in ihrer Gesammtheit und ihren einzelnen Räumen geschlossen, dass sie schwerlich das einzige öffentliche Badehaus Pompejis gewesen seien. Es konnte daher die Auffindung eines zweiten Badehauses in der Mitte der 50er Jahre, dessen Ausgrabung bis 1860 im Wesentlichen vollendet wurde, nicht unerwartet sein, wohl aber gehört trotzdem und obgleich die neuen Thermen in manchem Betracht als eine Wiederholung der älter bekannten gelten müssen, diese Entdeckung zu den bedeutendsten und erfreulichsten der Neuzeit. Denn die neuen Thermen sind nicht allein grösser als die alten, sondern sie zeigen auch eine ganze Reihe neuer und interessanter Räume und bieten starke und lehrreiche Eigenthümlichkeiten, welche zu einer näheren Betrachtung auch dann auffordern würden, wenn es sich nicht zugleich um reichen, merkwürdigen und schönen künstlerischen Schmuck handelte. Indem wir nun diejenigen Stücke, in welchen die neuen Thermen die alten wesentlich wiederholen so kurz wie möglich behandeln werden,

wollen wir unsere Aufmerksamkeit besonders auf dasjenige richten, was sie Neues und Eigenthümliches darbieten.

Haben wir unsere Betrachtung der alten Thermen mit der Besprechung einer Inschrift geschlossen, so müssen wir eine Inschrift an die Spitze unserer Beschreibung des neuen Bades stellen. Diese Inschrift wurde, angelehnt an die Mauer, also nicht an Ort und Stelle, in der kleinen Flur *g* in unserem Plan Fig. 146 gefunden, wohin sie, beim Umbau der bei der Verschüttung der Stadt grade in der Restauration begriffenen Thermen von ihrem Platze entfernt, einstweilen abseitgestellt worden sein muss, um vielleicht nach vollendeter Wiederherstellung neuerdings eingemauert zu werden. Diese Inschrift, die wir ihrem Wortlaute nach mittheilen müssen, besagt:

C · VVLIVS · C · F · P · ANINIVS · C · F · II · V · I · D
LACONICVM · ET · DESTRICTARIVM
FACIVND · ET PORTICVS · ET PALAESR
R · EFICIVNDA · LOCARVNT · EX · D · D · EX
EA · PECVNIA · QVOD · EOS · E · LEGE
IN · LVDOS · AVT · IN MONVMENTO
CONSVMERE · OPORTVIT · FACIVN
COERARVNT · EIDEMQVE · PROBARV

also nach dem wesentlichen Inhalte, dass die Rechtsduumvirn C. Ulius und P. Aninius nach Decret der Decurionen die Herstellung eines *Laconicum* und *Destrictarium* und die Wiederherstellung einer *Palaestra* und einer *Porticus* in Accord gegeben und zwar aus dem Gelde, welches ihnen nach dem Gesetze auf Spiele oder ein Monument zu verwenden zustand, und dass dieselben den Bau genehmigt d. h. nach der Vollendung geprüft und gebilligt haben.

Wichtig ist die Inschrift besonders dadurch, dass sie (ähnlich wie diejenige am Gebäude der Eumachia, s. oben S. 112) vier Theile unseres Gebäudes, Laconicum, Destrictarium, Palaestra und Porticus bestimmt nennt, welche wir in den zu durchwandernden Räumen aufzusuchen haben werden, wobei jedoch gleich hier mit Nachdruck hervorgehoben werden muss, dass die Inschrift aus überwiegenden sprachlichen und epigraphischen Gründen trotz einigen entgegenstehenden Schwierigkeiten etwa in das Jahr 70 vor Chr. zu setzen ist, dass folglich die in ihr erwähnte Wiederherstellung von Porticus und Palaestra sich nicht auf die durch die Verschüttung unterbrochene Restauration des im Erdbeben von 69 nach Chr. zerstörten Gebäudes beziehn kann, und dass es demgemäss sehr fraglich ist, ob wir die in dieser Inschrift genannten Räume alle in den Ruinen unserer Thermen werden auffinden und nachweisen können, oder ob ihrer einige nicht durch die neueste Restauration beseitigt oder in ihrer Bestimmung geändert worden sind. Zugleich aber weist die Inschrift der ersten Anlage dieses Bades, an dem schon 70 vor Chr. einzelne Theile wiederhergestellt denen andere beige-

fügt wurden, ein für Pompeji relativ hohes Alter an, was sich vortrefflich damit verträgt, dass die Lage unseres Gebäudes in dem Stadttheile ist, den wir als den ältesten angesprochen haben, und dass es zu dem *Forum triangulare* ungefähr in demselben Verhältniss der Nachbarlichkeit steht, wie das zuerst betrachtete, aber wahrscheilich in seiner Anlage jüngere Badehaus in dem neueren Stadttheile zu dem *Forum civile*. Sind aber die neuausgegrabenen Thermen ihrer Anlage nach die älteren und liegen sie in einem älteren Stadtquartier, in demselben, das den einzigen Tempel griechischer Anlage in Pompeji umfasst, so wird dadurch ihre Verbindung mit einer Palaestra um so leichter erklärlich; denn in Italien wurden die Palaestren erst unter August allgemein üblich, womit freilich nicht gesagt ist, dass sie nicht einzeln früher vorhanden waren; sie sind dagegen in ihrem Ursprunge wie in ihrem Namen griechisch, und da nun die griechische Cultur in Pompeji der specifisch römischen jedenfalls vorangegangen ist, so kann die Auffindung einer zweiten wesentlich griechischen Anlage neben dem Tempel auf dem *Forum triangulare* in eben diesem Stadttheil nur durchaus zu der Ansicht stimmen, welche wir von der Baugeschichte Pompejis gefasst haben. — Doch gehn wir zur Betrachtung des Gebäudes selbst über, welches, nördlich von dem Theaterquartier zwischen den Strassen: des Holconius (d. i. die verlängerte Strasse *dell' Abondanza*), der Theater und von Stabiae, nur nördlich von einem Privathause begrenzt, fast eine vollständige Insula von nicht ganz regelmässiger Gestalt bildet und die im Westen angrenzenden Läden mitgerechnet einen Flächenraum von etwa 65 M. mittlerer Breite (v. O. n. W.) und gleicher Tiefe (v. S. n N.) bedeckt. Den Plan (Fig. 146) haben wir in ähnlicher Weise wie denjenigen der älter gefundenen Thermen behandeln lassen, um dem Leser die Uebersicht über dessen einzelne Theile und eine schnelle Orientirung in denselben zu erleichtern. Und zwar finden sie die Mauern der Haupträumlichkeiten der eigentlichen Bäder schwarz gezeichnet, diejenigen der in der Restauration begriffenen und wahrscheinlich umgebauten Bäder dunkel schraffirt, den Hof, wie wir sehn werden die Palaestra, und Alles was zu dieser zu gehören scheint, heller schraffirt, eine eigene im Norden hinter diesem Hofe und den ihn begrenzenden Räumen, sowie einem eigenen gewölbten Gange liegende Abtheilung mit ganz feiner Strichlage bezeichnet, während die Mauern der umgebenden Läden, welche nicht zu den Thermen selbst gehören, weiss gelassen sind. Für die erste Abtheilung haben wir zur Bezeichnung der einzelnen Räume römische Ziffern, für die zweite arabische Ziffern, für die dritte grosse Buchstaben, für die vierte kleine Buchstaben und zur Markirung von Einzelheiten und besonders bemerkenswerthen Punkten das griechische Alphabet angewendet.

Nicht weniger als 6 Eingänge führen von den drei dieselben begrenzenden Strassen in die Thermen, und von diesen zwei, *A** der Haupteingang des ganzen Gebäudes von der Strasse des Holconius und *L** von der Theater-

strasse in den grossen Hof *C*, einer XII* von der Strasse von Stabiae in die Hauptbadeabtheilung, zwei, 1* von derselben und 5* von der Theaterstrasse



Fig. 146. Plan der neuen Thermen.

in die zweite Abtheilung der Bäder und endlich einer *a** von der Theaterstrasse in die hinter dem Hofe gelegene Separatabtheilung.

Betreten wir das Gebäude durch den Haupteingang *A**, in dessen an der Strasse gelegener Schwelle die Reste eines früheren Thürverschlusses sichtbar sind, so stehn wir in einer Art von Vestibulum *A*, dessen Fussboden

mit Travertinplatten belegt und dessen Wände über schwarzem Sockel roth bemalt und mit unbedeutenden kleinen Malereien verziert sind. Aus diesem Vestibulum gelangen wir in den grossen Hof *C* und den ihn umgebenden Umgang *B*, *B'*, *B''*. Der 3 M. breite Umgang, welcher den Hof an der Süd- und Ostseite ganz, an der Nordseite zur Hälfte begrenzt, wird allerdings zum grössten Theile von Säulen gebildet, deren auf dem südlichen Flügel *B* ausser der Ecksäule zu *B'* sieben und eine Halbsäule, auf dem östlichen *B'* 19 stehn, während wir auf der nördlichen *B''* nur eine finden, zum Theil aber sind die Säulen durch breite von Halbsäulen eingefasste und am Haupteingange höher als die Säulen sich erhebende Pfeiler ersetzt, welche in Pompeji in öffentlichen und Privatbauten nicht selten wiederkehren, und welche wir hier auf der Südseite zunächst den Eingang begrenzend (s. Fig. 146) und dann wiederum auf der Nordseite *B''* finden, wo sie sich in den Pfeilern fortsetzen, zwischen denen die Räume *J* und *K* gegen den Hof geöffnet sind. Hier also geht der Säulengang in eine Art von Krypte über, welche sich in den Loggien *J* und *K* noch mehr schliesst.

Die mit Stucco überzogenen Säulen (vgl. Fig. 147) sind, wie oft in Pompeji unten, soweit sie zugleich etwas stärker gehalten sind, roth, darüber weiss bemalt, mit canellurartigen Streifen bedeckt, aber nicht wirklich canellirt und mit einem Blättercapitell versehn, das eher ein Pfeiler als ein Säulencapitell heissen sollte. Dorisch kann man diese kurzen, nicht geschwellten und wenig verjüngten Säulen nicht nennen, welche ihre jetzige Gestalt und Tünche wahrscheinlich der letzten, so viel mit Tünche allein wirthschaftenden Restauration Pompejis verdanken, während sie in ihrem Kern und Grundschema ohne Zweifel viel älter sind. An der Südseite bei $\alpha\alpha$ (vgl. Fig. 147) liegt auf ihnen ein Stück der Mauer eines oberen Geschosses und an der Westseite bei $\alpha'\alpha'$ und $\alpha''\alpha''$ tragen sie noch ein beträchtliches Stück eines schwerfälligen Architravs mit rother und blauer Malerei auf weissem Grunde, und über demselben an der letzteren Stelle ein Stück des nach innen geneigten Daches, welches bei der Ausgrabung fast ganz erhalten gefunden wurde, aber bald bis auf einzelne Reste zusammenstürzte. Die Pfeiler sind mit den Säulen übereinstimmend bemalt. Der Umgang selbst ist, ausgenommen das Stück am Eingange, wo sich das Travertinpflaster fortsetzt, mit *opus Signinum* geplattet, seine Wände sind wie die des Vestibuls bemalt. In dem Umgange befindet sich an der Südseite hinter den Säulen eine Steinbank $\beta\beta$, welche, solange hier die Decke des oberen Geschosses vorhanden war den ganzen Tag im Schatten lag und offenbar für diejenigen bestimmt war, welche hier in Musse dem Leben und Treiben auf dem Hofe zusehn wollten. In dem Boden des Umgangs *B'* liegen mehre Bleiröhren, welche sich in die Wände der angrenzenden Baderäume ziehn und zu der diesen das Wasser zuführenden Wasserleitung gehören. Innerhalb der Säulen umgiebt den ganzen Hof eine Rinne, dergleichen wir schon aus dem Venus-

tempel und anderen Gebäuden kennen, bestimmt, das vom Dach abfliessende Regenwasser aufzufangen. Bei γ, γ hat diese Rinne zwei Abflüsse, auf der langen Seite *B′* dagegen fünf viereckige Vertiefungen ohne Abfluss γ', wie wir dergleichen ebenfalls schon gefunden haben, und welche ohne Zweifel dazu dienten die schwereren Beimischungen des Wassers, Erde und Sand des Hofes aufzufangen und so den Abfluss des Wassers zu erleichtern. An den Säulen und Wänden des Umgangs finden sich viele eingekritzelte und angemalte Inschriften, auch etliche rohe Griffelzeichnungen, auf die wir hier nicht näher eingehn können.



Fig. 147. Hof der neuen Thermen, die Palaestra gegen Südost.

Der im Mittel 12 M. breite und 19 M. tiefe Hofplatz *C* hat einen Boden von gestampfter Erde; nur an der Westseite zieht sich ein etwa 1,30 M.

breiter etwas erhöhter Streifen $\delta\,\delta$ von glattem grauem Tuffpflaster hin. Auf diesem lagen bei der Ausgrabung zwei grosse und schwere steinerne Kugeln, welche gewiss nicht zum Ballspiel, sondern, auf der gepflasterten Bahn gerollt, zur Erprobung der Kräfte dienten, wofür eine schriftliche Analogie beigebracht worden ist. Ob man nun hienach die in Rede stehende Bahn mit Recht ein Sphaeristerium genannt hat (was einen Raum zum Ballspiel bezeichnet), will ich dahingestellt sein lassen, ohne allen Zweifel aber führen uns diese Geräthschaften gymnastischer Uebung darauf, in dem Hofe die Palaestra der an die Spitze unserer Besprechung gestellten Inschrift zu finden, welche zu auch noch anderen Leibesübungen bestimmt war und zu solchen hinlänglichen Raum darbietet. Ist dem aber so, so werden wir mit Sicherheit die in der Inschrift mit der Palaestra zusammen genannte Porticus in dem schon besprochenen Säulenumgange des Hofes, der mit diesem ja eigentlich ein Ganzes ausmacht, erkennen, also jedenfalls einen der seiner Anlage nach ältesten Theile des ganzen Gebäudes, womit die architektonischen Verhältnisse der Säulen übereinstimmen und wozu es bestens passt, dass man bei $\alpha'\alpha'$ eine von ihrem Standorte herabgestürzte, im übrigen gut erhaltene Sonnenuhr fand, welche augenscheinlich zu der Palaestra gehörte, und mit einer oskischen Inschrift versehn, auf eine viel frühere Periode der Stadtgeschichte Pompejis hinweist, und uns in ihrem Wortlaute, dessen Sinn ist; »der Quaestor Maras Atinius hat sie aus Strafgeldern nach Beschluss des Convents machen lassen«, nicht allein die alten autonomen oskischen Behörden, Quaestor und Convent (s. oben S. 17) in Function zeigt, sondern uns in der Erwähnung der Strafgelder auf die in dieser Palaestra giltigen Regeln und Gesetze der Uebungen und gymnastischen Kämpfe hinweist.

In directer Verbindung mit der Palaestra stehn zunächst diejenigen Räume, welche wir im Plan mit *D, E, F, G* bezeichnet haben. Von diesen ist ganz unzweifelhafter Bestimmung der Raum *F*; derselbe ist ein offenes Bade- oder Schwimmbassin von beträchtlicher Grösse (16,5 × 8 M.) und ansehnlicher Tiefe (fast 2 M.), ohne Zweifel zu kalten Bädern unter freiem Himmel und in Verbindung mit den Leibesübungen der Palaestra bestimmt. Dieses unbedeckt gewesene Bassin öffnet sich in seiner ganzen Breite gegen den Hof, gegen welchen dasselbe eine niedrige, stufenförmige Brüstungsmauer abschliesst. Innerhalb dieser führen vorn 3 über die ganze Breite fortlaufende Stufen sowie an beiden Seiten von *E* und *G* ihrer je vier in die Tiefe hinab, während an der Rückseite und in der Mitte zwei Stufen angebracht sind, die sicher nur zum Sitzen gebraucht wurden. Die ganze Piscina oder Natatio war im Alterthum mit weissen Marmorplatten belegt und ausgekleidet, von denen jetzt nur einige noch vorhanden sind, und muss in der That ein verlockend schönes Badebassin gewesen sein, welchem das Wasser durch eine grosse Oeffnung in der einen Ecke bei ε zugeführt wurde, wenn

diese Oeffnung nicht den Abfluss darstellt, während der Zufluss durch eine nicht aufgefundene Röhre irgendwo in der Wand in einem in weitem Wurfe hoch herabfallenden Strahl erfolgte, so wie wir es in der kleinen Natatio der alten Thermen gefunden haben und in derjenigen dieser Thermen im Raume V wiederfinden werden. Möglich, dass jetzt nicht mehr vorhandene Statuen in den Nischen ζζ nach Analogie vieler anderer Brunnenfiguren in Pompeji die künstlerisch gestaltete Umkleidung dieser Zuflussrohre darstellten; nur muss ich leider gestehn die Beschaffenheit der Nischen darauf hin nicht untersucht zu haben. Begrenzt wird das Bassin zu beiden Seiten von den ganz gleichen Räumen *E* und *G*, welche sich gegen dasselbe mit zwei weiten, im Bogen geschlossenen Thüren öffnen, während sie durch eben solche Thüren mit der Palaestra in Verbindung stehn (s. Fig 148). Die Bestimmung dieser, sicher bedeckt gewesenen, aber luftigen Räume steht nicht fest; Viridarien, wie man vermuthet hat, sind sie positiv nicht gewesen und eben so wenig haben sie Nebenbassins enthalten, vielmehr ist ihr Boden von gestampfter Erde ihr echter antiker. Mir scheint wie Anderen es eben so einfach wie unwiderleglich, in diesen Zimmern die Räume zu erkennen, in welchen man sich nach den Uebungen der Palaestra zum Genusse des Bades in der anstossenden Piscina vorbereitete; zu dieser wie zum Hofraum der Palaestra stehn sie in derselben gleich nahen Beziehung, und wer sagen würde, es habe nach den palaestrischen Uebungen keiner weiteren Vorbereitungen auf ein Bad bedurft, wie ja auch die Piscina gegen den Hof mit geöffnet ist und Stufen aus jenem in sie hinabführen, den möchte ich, ohne läugnen zu wollen, dass mancher pompejaner Jüngling sich direct von der Palaestra in's Bad begeben haben mag, daran erinnern, dass man sich zu den Leibesübungen im Alterthum einzuölen und mit feinem Sande einzustäuben pflegte, dass man nach vollendeter Uebung dies Oel und diesen Staub zunächst mittels des Schabeisens (*stlengis, strigilis*) entfernte, was ἀποξύεσθαι oder *destringere se* hiess, und dass es wünschenswerth genug scheinen mochte, für solche, welche diese vorgängige Reinigung mit sich vornahmen, einen eigenen Raum zu schaffen, wo sie den sich in der verschiedensten Weise Uebenden nicht im Wege standen noch in Gefahr geriethen von diesen gestossen oder geworfen zu werden. Zu solchen Zwecken scheinen nun die in Rede stehenden Zimmer vollkommen geeignet, ja ich möchte die Frage aufwerfen, ob man nicht in ihnen oder meinetwegen in einem derselben etwa *G* das *destrictarium* der Inschrift zu erkennen habe, das man wenigstens noch nicht mit Sicherheit in irgend einem anderen Raume unserer Thermen hat unterbringen können. Möglich, dass dann das zweite dieser Zimmer noch besonders als der Raum zu betrachten ist, wo man sich durch Einölen und Einstäuben auf die Uebungen der Palaestra vorbereitete, und dass wir dasselbe (also etwa *E*) mit dem Namen einer Konistra oder eines Konisterium (Staubzimmer) zu belegen hätten. Es scheint wenigstens hiermit zu stimmen, dass

in dem angrenzenden und von ihm aus über eine Stufe abwärts zu betretenden, durch eine zweite Thür gegen die Porticus *B* geöffneten Zimmer *D* mit ziemlicher Sicherheit ein Apodyterium, d. h. ein Auskleidezimmer nachgewiesen ist, in welchem an noch in den Wänden vorhandenen eisernen Haken wahrscheinlich hölzerne Schränke zur Aufbewahrung der abgelegten Kleider befestigt waren. Beweisen kann ich diese Vermuthungen nicht, und will nur noch das Eine für dieselben anführen, dass durch sie das *destrictarium* in dieselbe nähere Verbindung mit der Palaestra gesetzt wird, in der wir es in der Inschrift finden. Das Laconicum bleibt nun freilich noch zu suchen.

Bevor wir aber weiter gehn ist noch ein Wort über die Decoration der besprochenen Räume zu sagen. Die beiden correspondirenden Zimmer *E* und *G* haben im Hintergrunde, dem Eingange von der Palaestra gegenüber in der Wand eine viereckige flache Nische, welche mit einer Mosaikborde umgeben und mit Muscheln verziert ist. Wenn ich mich recht erinnere führt ein Wasserleitungsrohr hinein und es mochte aus diesem ein kleiner Wasserstrahl, zu Abwaschungen dienend hervorspringen. Zu den Seiten dieser Nischen sind auf Postamenten stehende Nymphen weiss, also Marmorstatuen nachahmend, gemalt, welche eine grosse Muschel in beiden Händen vor sich halten, aus der Wasser zu sprudeln scheint. Ebenso sind in der den Rest der Wand bedeckenden Landschaft auf Piedestalen ruhende Sphinxe und ein tanzender Satyr gemalt; das Ganze sollte also einen mit Statuen verzierten Garten nachahmen. Unter dem Hauptgemälde läuft ein schmaler Sockelstreifen hin, in welchem karrikaturhafte Zwerge, sodann Krokodille und andere Flussthiere zum Theil mit einander kämpfend dargestellt sind. Unter diesem Sockel ist auf etwa 1 M. Höhe die Wand nicht bemalt, sondern war mit jetzt fehlenden Marmorplatten bekleidet, ähnlich wie dies auch bei der unteren Abtheilung der Wand dieser Zimmer nach aussen der Fall ist, wo einige Marmorplatten erhalten sind (s. Fig. 148). Die Wände des Apodyterium *D* sind höchst einfach mehr gefärbt als bemalt. Desto reicher verziert zeigen sich dagegen die Mauern aller dieser Räume gegen den Hof, wie dies aus der Nachbildung der einen Hälfte derselben in unserer Fig. 148 ersichtlich ist. Hier ist die ganze Wandfläche mit einer jener phantastischen Architekturen bedeckt, welche wir aus so vielen anderen Beispielen von öffentlichen, besonders aber von Privatgebäuden kennen. Ueber gemeinsame Sockel erheben sich schlanke Säulchen mit Simsen verbunden, welche hier runde, da viereckige, bald offene, bald gradlinig oder mit flachen Wölbungen gedeckte Räume einfassen; zweistöckig bauen sich diese übereinander, Treppen führen hinein, Thüren weisen auf dahinterliegende Gemächer hin, Draperien hangen von den Simschen, Balcönchen springen vor, Guirlanden schweben von Säule zu Säule; das Ganze ist überaus luftig, leicht, zierlich, perspectivisch symmetrisch gegliedert und doch überaus reich und launig zu gleicher Zeit, sehr wenig classisch und sehr heiter. Diese gesammten architektonischen Glieder



Figur 148. Hof der neuen Thermen gegen Nord-West.



und Ornamente sind aber nicht, wie in anderen Fällen gemalt, sondern in Stucco sauber ausgeführt und durch Stuccoreliefe weiter belebt und bereichert; auf der einen Treppe ein Jüngling mit einem Tambourin, auf der anderen ein kleiner Satyr mit einer Fackel, der gegen einen Silen mit Trinkhorn und Stab die Hand ausstreckt und was dergleichen meist dem bakchischen Kreise entnommene Gegenstände mehr sind. Ueber der Wölbung aber des Eingangs zum Zimmer *E* sitzt, gut ausgeführt und trefflich erhalten Zeus unterwärts bekleidet auf einem glattbehauenen Steine, auf den er auch die Linke aufstützt, während er in hoch erhobener Rechten sein Scepter hält und sein Adler seitwärts auf einem Pfeiler sitzt. Auch die breiteren Wandflächen zwischen den Stuccosäulchen sind theils mit Reliefen bedeckt, unter denen eine Darstellung des Hylasraubes an Interesse hervorsticht, theils mit Gemälden, meist Landschaften geschmückt, so dass, wenn man Alles nennen und beschreiben wollte, kaum ein Ende abzusehn sein würde. Ganz ähnlich ist die Wand von *G* verziert, wo unter den, freilich viel schlechter erhaltenen und vielfach ganz abgefallenen, nur in den Umrissen erkennbaren Reliefen zwei als besonders interessant hervorzuheben sind, welche sich auf die Geschichte von Daedalus und Icarus beziehn. Die ganze Decoration aber ist so reich und schmuck wie man sich nur Etwas denken kann, ein Abbild des üppigen und heiteren Tobens, das sich durch diese Räume bewegt hat. Doch kann auf das Einzelne hier nicht näher eingegangen werden.

Es ist schon oben erwähnt worden, dass der Säulenumgang der Palaestra auf deren Nordseite in eine Art von Cryptoporticus und dieser in mehre loggienartige Gemächer übergeht. Diese Gemächer *I* und *K* im Plane stehn nun zu der Palaestra ebenfalls in unzweifelhafter Beziehung, obwohl ihre Bedeutung nicht gleicherweise klar ist. In das erstere dieser Zimmer führt nur ein nicht breiter Eingang aus dem Flügel *B''* der Porticus, während es mit einem sehr breiten Fenster über einer niedrigen Brüstungsmauer gegen den Hof und mit einem gleichen gegen das Zimmer *K* geöffnet ist. Seine Decoration ist überaus einfach, der Boden nur von gestampfter Erde, die Wand weiss über schwarzem Sockel bemalt. In diesem Zimmer fand man — und sieht man noch jetzt — ein elegantes Kohlenbecken von Bronze, demjenigen im Tepidarium der älteren Thermen (oben S. 197) genau entsprechend und wie jenes mit der Inschrift M. NIGIDIUS. P. S und dem redenden Symbol der kleinen Kuh verziert. Dass dieser Heerd nicht ursprünglich für dieses durch die zwei grosse Fenster weit offene Zimmer bestimmt gewesen sein kann, ist fast augenscheinlich gewiss, aus ihm also dürfen wir für die Bestimmung dieses Raumes keine Schlüsse ziehn; aber auch sonst fehlt es an jedem Anhalt, um die Bedeutung dieses Zimmers festzustellen. Augenscheinlich ist, dass man aus demselben in aller Ruhe eine vortreffliche Aussicht auf das Leben und Treiben der Palaestra hatte, allein ob wir darin den Zweck der Herstellung dieses Locales erkennen sollen ist doch zweifelhaft.

Möglich wäre es, dass wir es hier mit einem im eigentlichen Sinne zur Palaestra gehörenden Raume zu thun und diesen etwa als das *coryceum* zu bezeichnen haben, d. h. als dasjenige in den antiken Gymnasien und Palaestren befindliche Zimmer, in welchem sich die Faustkämpfer gegen einen aufgehängten Sandsack in Schlag und Stoss übten; dem widerspricht allerdings schwerlich irgend Etwas, allein verbürgen kann sich doch Niemand für eine solche Namengebung, und man wird am besten thun, die Sache auf sich beruhen zu lassen. Der angrenzende Raum *K* wird sich eher mit Wahrscheinlichkeit benennen lassen. Er bildet eine nach vorn ganz offene Loggia, in deren Oeffnung nur eine Säule zwischen zwei Halbsäulen steht. Der Boden ist mit *opus Signinum* belegt, und liegt eine Stufe tiefer als die Palaestra, die Wände sind einfach weiss bemalt, jedoch fehlt der Bewurf am unteren Dritttheil, so dass man auf eine hier vorhanden gewesene Bekleidung mit anderem Materiale zu schliessen hat, möge dies Holz oder Marmor gewesen sein. An einen Verschluss des Zimmers durch diese Verkleidung ist jedoch der in dasselbe hinabführenden Stufe wegen nicht zu denken. Wahrscheinlich haben wir hier eine Exedra zu erkennen, über deren Bestimmung bei der Beschreibung der kleinen Thermen gesprochen wurde, und vielleicht sollten in dieser bei der unvollendeten Restauration Bänke an den Wänden entlang angebracht werden. — Die links auf dem Plane anstossenden Gemächer stehn mit der Palaestra in keiner Verbindung, wohl aber ist dies der Fall mit dem langgestreckten Saal H, aus dem eine Thür in den Säulenumgang *B'* führt, während er sich zugleich mit einer zweiten Thür in die anstossende zweite Badeabtheilung und zwar in deren Apodyterium 2 mit einer dritten in den Raum IX öffnet, welcher den Heizapparat und die Kessel enthält. Er ist fast gänzlich schmucklos und enthält bei $\eta\,\eta$ und η' die Reste mehrer Treppen, welche in das obere Geschoss führten; seine Hinterwand ist oben von einem Fenster durchbrochen, durch welches das dahinter liegende Zimmer 4 Licht oder vielleicht nur Luft erhielt, am Boden unter demselben ist eine zweite Oeffnung, jetzt unregelmässig durch die Wand gebrochen, also unfertig, durch welche dem Labrum eben dieses Zimmers 4 das Wasser zugeführt wurde. Oberhalb dieser Oeffnung ist auf die Wand ein Tempelchen mit Giebeldach gemalt, innerhalb dessen sich eine grosse Schlange auf einen Altar mit Früchten zuringelt; in dieser ist mit Recht der *custos fontis*, der die Quelle hütende Genius erkannt worden. Der ganze Raum aber macht so durchaus den Eindruck eines Vorplatzes oder Durchgangs von der Palaestra in die eine Badeabtheilung, dass man ihm mit Sicherheit eben diese Bestimmung zusprechen kann, auf die aber schon hier deswegen Gewicht zu legen ist, weil die Thatsache dieser Verbindung der zweiten Badeabtheilung mit der Palaestra beweist, dass jene nicht als das Frauenbad betrachtet werden darf. Lassen wir diese zweite Badeabtheilung einstweilen bei Seite und wenden uns derjenigen zu, welche im Plan mit römischen Ziffern bezeichnet ist,

als derjenigen, deren Beschreibung sich wegen ihrer grossen Uebereinstimmung mit den älteren Thermen am schnellsten wird erledigen lassen. Vier Eingänge führen jetzt und führten in der letzten Periode der antiken Existenz dieser Bäder in diese Abtheilung, zwei XII* und X* aus der Strasse von Stabiae (durch die jetzt mit No. 75 und 85 bezeichneten Thüren), der dritte I* und vierte IV* von der Palaestra aus. In älterer Zeit hatte das Bad noch einen fünften und sechsten Eingang, den einen von der Strasse des Holconius in den Gang III, doch ist dieser in der letzten Periode vor der Verschüttung vermauert und Gleiches gilt von dem fünften, wiederum an der Strasse von Stabiae belegen gewesenen, für welchen das kleine Gemach XI ursprünglich eine Art Windfang bildete, während es in der letzten Periode vielleicht als die Cella des Capsarius diente (vergl. das Zimmerchen *i* im Plane der alten Thermen). Betreten wir die Baderäume durch den Eingang I* von dem südlichen Säulenumgange der Palaestra aus, so befinden wir uns in einem zierlich bemalten Gange I, in welchem zu unserer linken Hand wie in einer Nische zwischen den Pfeilern der Thüren I* und I** eine steinerne Bank angebracht ist. Ein zweiter Arm dieses Ganges III führte zu der schon erwähnten jetzt vermauerten Eingangsthür von der Strasse des Holconius. Diese beiden Gänge umgeben das schmucklose Gemach II, welches sich gegen beide mit einem ziemlich grossen Fenster öffnet und von I aus seinen Eingang hat. Die Bestimmung dieses Zimmers für die Wächter und Capsarii ist mir ungleich wahrscheinlicher als die ebenfalls vermuthete eines Elaeothesium, d. h. der Kammer für das Salböl, welche wir mit den Räumen der Bäder im engeren Sinne in näherer Verbindung denken müssen. Denn aus dem Gange I und III, auf welchen dies Zimmer sich öffnet betreten wir nicht etwa unmittelbar das Apodyterium, sondern in IV ein, wie wir gesehn haben auch direct von der Palaestra her zugängliches Zimmer, welches freilich zu der Natatio oder der Cella frigidaria V, aber auch zu dem Apodyterium VI im Verhältniss eines Vorzimmers steht. Freilich eines überaus eleganten, welches eine selbständige Bedeutung, etwa die einer Exedra gewiss in Anspruch nimmt, aber desto stärker trennend zwischen das vermeintliche Elaeothesium und das Apodyterium tritt.

Das Gemach IV ist das am reichsten und prachtvollsten decorirte von Allen in den neuen Thermen und übertrifft selbst das angrenzende Apodyterium an Schmuck. Dasselbe ist überwölbt, aber etwas niedriger als das Apodyterium, während sein Boden über denjenigen dieses um eine Stufe erhöht ist. Die Wände sind roth mit bunten Verzierungen bemalt, das vollkommen erhaltene Tonnengewölbe der Decke dagegen mit der reichsten Stuccaturarbeit bedeckt. Das Ornament gliedert sich hauptsächlich in theils runden, theils achteckigen Cassetten, in denen wieder buntfarbige Stuccoreliefe angebracht sind, und zwar in den runden Feldern auf blauem, in den achteckigen auf schwarzem Grunde. In vier grösseren Feldern sind

halbnackte weibliche Figuren gebildet, deren drei Blumen, die vierte ein rundes Bild trägt; in den kleineren Feldern finden wir theils Thiere, namentlich Seethiere, theils Amoretten. In dem grossen Halbkreisbogen der Eingangswand unter dem Ansatz der Wölbung ist ein kreisförmiges Fenster in die Palaestra hinausgebrochen (welches wir in Fig. 147 sehn), durch welches namentlich die Wölbung Licht erhält, unter diesem Fenster ist der Wandbogen mit einem Relief geschmückt, welches eine auf einem Meerungeheuer von Amoretten umgebene durch die Wellen schwimmende Nymphe, Galathea etwa, darstellt.

Ehe wir von diesem Zimmer aus weiterschreitend das Apodyterium VI betreten wenden wir uns auf einen Augenblick zu der *Cella frigidaria* oder *natatio* V, um uns zu überzeugen, dass diese in allen Stücken, in der Einrichtung der piscina, der scholae, der Zu- und Ableitung des Wassers, — jener durch eine Röhre in einer kleinen Nische, welche dem Eingange gegenüber sich hoch in der Wand befindet, dieser durch eine Oeffnung am Boden des Baptisterium auf der Seite der Thür, — vollkommen der *Cella frigidaria* der älteren Thermen entspricht. Und nicht minder in der hier allerdings etwas reicheren Decoration der Wände, welche in den Nischen zu den Seiten einer Vase mit sprudelndem Wasser, Büsche und Sträucher mit Vögeln, darüber in den Wölbungen launenhaft und seltsam genug Fische zeigt, während auf die Wandflächen zwischen den Nischen unter Guirlanden Bäume und Sträucher gemalt sind, welche über eine Mauer emporragen; auch hier fehlt es an wassersprudelnden candelaberartig gestalteten Fontänen nicht, so wenig wie an decorativen Figuren, welche Statuen nachahmen sollen. Der Grundgedanke ist also auch hier wie in der entsprechenden Oertlichkeit der alten Thermen die Nachahmung der freien Natur, und mit diesem stimmt es überein, dass die hier allerdings fast ganz eingestürzte kegelförmige Bedachung blau gefärbt und mit Sternen verziert war.

Das Apodyterium VI, ein Saal von 11,50 M. zu 9 M. Grösse ist der nächst dem Vorzimner IV am elegantesten und reichsten geschmückte Raum in den neuen Thermen, welcher das Apodyterium der alten Thermen in diesem Betracht weit übertrifft (s. Fig. 149). Vier starke Pfeiler, welche aus seinen Langwänden vorspringen, und auf welche zwei Gurtbogen des Gewölbes aufsetzen, theilen ihn in drei, wennauch ungleiche Abtheilungen. Zur rechten Hand des Eintretenden beginnen von der Thür an den Wänden fortlaufende steinerne Bänke mit einer vor ihnen liegenden Stufe, welche sich rechts zwischen den Pfeilern und auch an der Wand des Ausgangs, links nur an dieser und bis zum ersten Pfeiler der Langwand fortsetzen. Ueber derselben sind, aber ebenfalls nicht den ganzen Saal umgebend, zwischen den Pfeilern und diesen und der Eingangswand jene Nischen zur Kleideraufbewahrung angebracht, welche wir aus dem Tepidarium der alten Thermen schon kennen, und welche hier wie dort auf einem schwer aus der Wand vorspringenden





Abacus stehn und den Carnies tragen, nur dass hier die Telamonen fehlen, welche wir in den alten Thermen fanden. Der Boden ist mit grauem Marmor gedeckt, in dem hie und da, wohl von einer Restauration herrührend eine weisse Platte eingelassen ist, und wird von einer Borde von Lava umgeben; in den beiden Ecken der Eingangswand sind bei *ι ι* Löcher angebracht, welche ohne Zweifel zum Abfluss des Wassers dienten, mit welchem man den Boden reinigte. Die Wände sind nur einfach, unten dunkeler, oben heller abgestrichen, dagegen ist das, freilich zum grossen Theil eingestürzte Gewölbe nebst den Gurtbogen sehr reich und geschmackvoll mit Stuccoornamenten verziert. Das Ornament besteht aus theils viereckigen, theils sechseckigen Cassetten, in denen theils Rosetten, theils schwebende Figuren, Amoren und bakchische Gestalten angebracht sind. Die Gurtbogen sind auf ihrer unteren Fläche mit phantastischen Ornamenten verziert, dagegen zeigen sie auf ihren Seitenflächen schwebende fast nackte weibliche Figuren, welche in Arabesken übergehende Delphine in den Händen halten. Nicht minder reich sind die oberen, durch die Wölbung halbkreisförmig abgeschnittenen Theile der Eingangs- und Ausgangswand in Stucco ornamentirt; phantastische Architekturen der Art, welche wir als Decoration der breiten Wandflächen im Hofe kennen gelernt haben, bedecken, theilen und beleben auch diese Flächen und auf den innerhalb der Säulchen dieser Architektur entstehenden Feldern sind theils auf Delphinen dahin schwimmende Amoretten, theils auf leichten Postamenten stehende fast nackte Figuren bakchischen Charakters angebracht. — Eine Thür in der Langwand zu unserer Linken führt uns in ein Gemach VII, welches wir mit Sicherheit als Tepidarium bezeichnen können, obgleich es namentlich in einem Punkte von der Einrichtung des Tepidarium der alten Thermen abweicht und uns hierin etwas Neues kennen lehrt. An seiner kurzen Wand rechts von der Thür, durch welche wir eingetreten sind, enthält es nämlich eine grosse Badewanne, welche einst mit Marmor ausgekleidet gewesen ist, und zwar mit Platten, unter denen sich einige befanden auf denen eine Inschrift aus augusteischer Zeit eingehauen war. Die Tafeln selbst sind verschwunden, aber da sie mit der Inschriftseite in den Mörtel eingelegt waren, sind die Buchstaben in diesem abgedrückt, und aus diesen Abdrücken hat wenigstens der für die Zeitbestimmung wichtige Anfang der Inschrift zusammengelesen werden können. In dieser Wanne wurden lauwarme Bäder genommen und zu diesem Zwecke das Wasser in derselben durch einen eigenen kleinen unter ihrem Boden befindlichen Ofen *k* erwärmt, der von dem Gange X, aus geheizt wurde. Die Thatsache, dass in diesem Tepidarium, allerdings ungewöhnlicher Weise gebadet wurde, während, wie wir gesehen haben, die Tepidarien sonst nur den auf den Genuss des Schwitzbades vorbereitenden Operationen dienten, diese Thatsache erklärt auch, warum unser Tepidarium weniger reich als dasjenige der alten Thermen, obgleich immerhin reich ge-

nug in Stuccoreliefen ornamentirt war; denn die in allen Baderäumen herrschenden feuchten Dämpfe konnten der Ornamentirung nur nachtheilig sein. Die Verzierungen stehn theilweise, so in dem rings umlaufenden Friese, zu der Bestimmung des Raumes in Beziehung, zum Theil, namentlich bei den Ornamenten des Wandbogens über der Wanne ist dies weniger deutlich. Die Wölbung ist fast gänzlich eingestürzt und die Wände sind stark beschädigt; der ebenfalls fast gänzlich eingestürzte Fussboden ruhte, wie derjenige im Tepidarium der alten Thermen auf Ziegelpfeilerchen, war also hohl um die heisse Luft aufzunehmen, welche ihm aus dem ebenfalls hohlen Raume unter dem Fussboden des angrenzenden Caldarium VIII durch eine unter der Schwelle der Thür, welche beide Räume verbindet befindliche Oeffnung zuströmte.

Das Caldarium VIII entspricht fast genau demjenigen der alten Thermen, so dass wir uns in seiner Beschreibung sehr kurz fassen können. Es zeigt dieselben drei Abtheilungen, die Nische mit dem Labrum, von dessen Schale hier Nichts mehr vorhanden ist, während der ebenfalls zum Theil zerstörte Fuss in der Mitte durchbohrt ist, um das Wasser zuzuleiten; in der Mitte das eigentliche Sudatorium mit Suspensurae und hohlen Wänden und am anderen Ende der Alveus für das heisse Bad, über welchem in der Wand drei, ohne Zweifel für Statuen bestimmt gewesene Nischen angebracht sind. Die Decoration der Wände besteht aus einfachem Abstrich, das Gewölbe fehlt fast ganz, zeigt aber in den wenigen erhaltenen Resten dieselbe Canellur von Wand zu Wand, welche wir aus dem Caldarium der alten Thermen kennen. Auch die Beleuchtung wird ähnlich hergestellt worden sein und ebenso entspricht die Einrichtung der Wanne demjenigen, was wir bereits aus den alten Thermen kennen.

Ganz dasselbe gilt von dem mit IX bezeichneten Heizapparat in seiner Gesammtheit. Das Praefurnium bildet einen schmalen Gang der in den Vorplatz *H* sowie in den Eingangscorridor XII mündet und den man ausserdem über eine hohe, jederseits mit einer Stufe versehene Schwelle aus dem Caldarium 4 der zweiten Badeabtheilung betreten kann. An diesem Gange liegen zwei kammerartige Räumlichkeiten, eine grössere, in welchem sich eine von einer niedrigen viereckigen Mauer eingefasste Grube, — etwa für die Asche? oder für Brennmaterial? — befindet, und eine kleinere unmittelbar neben dem Heerde gelegene, welche wohl zur Aufbewahrung des täglich gebrauchten Brennmaterials gedient haben wird. Den Heerd mit seinen drei in verschiedener Höhe angebrachten und unter einander in Verbindung stehenden Kesseln brauchen wir mit Verweisung auf die Beschreibung des in den alten Thermen befindlichen hier nicht näher zu erörtern. Neben dem Heerde steigt der Gang beträchtlich an, und zwar über das Zuleitungsrohr für die heisse Luft zum Caldarium 4 hinweg, führt aber dann über sieben steile Stufen in den Corridor XII hinab und zwar unter einer Bogenwölbung

hindurch, welche wahrscheinlich dazu diente, die Wölbung des anstossenden Caldarium 4 zu stützen. Es sei noch bemerkt, dass in dem ersten Zimmerchen an dem Gange eine ziemlich starke Bleiröhre nur halb im Boden liegt, deren Verlauf ich jedoch nicht anzugeben vermag. Wie schon gesagt gelangt man über sieben Stufen am Ende des Praefurnialganges in den Eingangscorridor XII der besprochenen Badeabtheilung, der durch einen Ausbau auf die Strasse von Stabiae ziemlich beträchtlich erweitert ist und durch Fenster von dieser Strasse aus erleuchtet wird. Dieser Corridor setzt sich als gewölbter Gang in zwei Abtheilungen X fort, an deren erster sich der schon früher erwähnte Windfang XI einer früher vorhandenen Thür befindet. Von der zweiten etwas erweiterten Abtheilung dieses Ganges X′ aus wurde der kleine Heerd *k* im Trepidarium VII geheizt; sie endet in eine dritte, abermals etwas erweiterte Abtheilung X″, in welche eine zweite, bereits früher erwähnte Thür von der Strasse von Stabiae führt, und in welcher eine steinerne Bank angebracht ist. Sehr ansprechend und wahrscheinlich ist im Anschluss an diese vermuthet worden, dass dieser übrigens sehr einfach verzierte Raum nicht nur als *cella ostiarii*, sondern als Wartezimmer für die ihre Herren in das Bad begleitenden Sclaven gedient habe.

Grösseres Interesse als diese accessorischen Räumlichkeiten der ersten Abtheilung der neuen Thermen nimmt eine vollständige zweite Abtheilung dieser Bäder in Anspruch, welche gleich bei dem erstem Anblick und in nicht wenigen Einzelheiten bei genauerer Betrachtung an die Frauenabtheilung der alten Thermen erinnert, welche aber dennoch, wie schon erwähnt wurde, eine gleiche Bestimmung nicht gehabt haben kann, weil sie von der Palaestra aus durch den Vorplatz H betretbar ist. Ausser der Thür von diesem Vorplatz aus führen noch zwei Gänge in diese Abtheilung, welche ausserdem, wie ebenfalls schon berührt wurde, von dem Praefurnium aus betretbar ist. Die Gänge waren beide gewölbt, doch ist die Wölbung desjenigen, der von der Strasse von Stabiae herkommt 1, eingestürzt, während diejenige des ungleich längeren 5, welcher winkelig gebrochen von der Theaterstrasse herkommt, vollkommen erhalten ist. Derselbe erhält auf seinem längeren Schenkel durch sechs auf dem kürzeren durch drei runde Oeffnungen im Scheitel seiner Wölbung, welche im Plane angegeben sind, sein Licht und führt so gut wie derjenige 1, in den geräumigen Saal 2, dessen eine Ecke schräge durchbrechend. Dieser Saal, an dessen Wänden gemauerte Bänke und über denselben die bekannten Nischen sich hinziehen ist ein ganz unzweifelhaftes Apodyterium, merkwürdig nur dadurch, dass sich in ihm, wie übrigens auch in der Frauenabtheilung der alten Thermen an einem Ende eine grosse Wanne für das kalte Bad befindet, in welche Stufen von der Langseite hinabführen, während ihr das Wasser durch einen Canal in ihrer einen Ecke bei λ zufloss. Eben so einfach wie diese Zusammenziehung der *Natatio* mit dem Apodyterium ist die Decoration des übrigens sehr gut er-

haltenen Saales, welcher durch zwei runde Oeffnungen in seiner einfach weissen gewölbten Decke und einer dritten im Halbkreisbogen seiner kurzen Wand über der Wanne mässig erleuchtet wird. Sein Fusboden ist mit *opus Signinum* gedeckt, und seine Wände sind nebst den Bänken bis zum Abacus der Nischen roth bemalt, während diese und der über ihnen liegende Stuccosims weiss ist wie die Decke.

Aus diesem Apodyterium führt eine Thür neben derjenigen zu dem Vorplatz H in ein eben so einfach geschmücktes Tepidarium 3, dessen mit grobem weissem Marmormosaik bedeckter Fussboden auf *suspensurae* ruht, während auch seine Wände hohl sind und sogar sein Gewölbe eine querübercanellirte Stuccobekleidung gehabt hat, welche einen Hohlraum hinter sich liess, aber jetzt fast ganz herabgestürzt ist. Offenbar ist hier also für eine Zuleitung heisser Luft in einem Masse gesorgt, welches das für Tepidarien Gewöhnliche weit überschreitet; ohne deswegen im Geringten bestreiten zu wollen, dass dies Gemach in der letzten Periode der pompejaner Thermen dennoch ein Tepidarium gewesen sei, möchte ich fragen, ob man nicht annehmen könne, hier vielmehr als in dem Caldarium 4 sei vor Alters jenes in der Inschrift erwähnte Laconicum gewesen, welches sich nirgend im ganzen Umfange der Thermen mehr auffinden lässt. Ich weiss sehr wohl, dass jetzt jede Spur des Apparats fehlt, welcher die Charakteristik bestimmen würde; aber derselbe kann füglich bei dem Umbau, über den Alle einig sind, beseitigt und die Bestimmung des Gemachs geändert worden sein, dessen geringe Grösse jener vermutheten früheren wohl entspricht. Ich verwahre mich aber ausdrücklich, auf diese fragweise vorgetragene Vermuthung sonderliches Gewicht zu legen.

Der in der letzten Periode vor der Verschüttung als Caldarium benutzte oder zu solcher Benutzung hergerichtete Raum ist der angrenzende 4, der den Caldarien in der anderen Abtheilung und in den alten Thermen wiederum genau entspricht, abgesehen davon, dass ihm an seinem einen Ende dem *Alveus* der *lavatio calida* gegenüber die halbrunde Nische für das Labrum fehlt, welches hier einfach der Wanne gegenüber aufgestellt, leidlich erhalten, aber grade nicht elegant ist. Auch in diesem Caldarium sind der Fussboden, die Wände und die zum Theil eingestürzte wiederum querüber canellirte Decke hohl, und die Decoration ist weit eleganter als diejenige der beiden bisher betrachteten Säle. Aus den Wänden springen über einem schmalen weissen Marmorsockel flache, gelb bemalte und canellirte Pfeiler vor, welche die roth bemalten Wandflächen einfassen und einen marmornen Fries mit einfachen Ornamenten tragen. In dem halbrunden Wandabschnitt über dem Labrum ist ein reicheres Ornament von Stucco angebracht und hier ist das Fenster durchgebrochen, welches dem Saale von dem Vorplatz H aus Licht zuführt. Der Fussboden ist von feinerem weissem Marmormosaik gebildet und die *Piscina* sowie die Stufe vor derselben überaus schön und ele-

gant mit vollkommen erhaltenen und ganz wie neu erscheinenden weissen Marmorplatten bekleidet. Macht schon dieses den Eindruck, als sei diese Wanne bei der Verschüttung kaum fertig gewesen, so wird derselbe bestärkt wenn wir in der Ecke bei μ eine grosse Oeffnung, welche die Wanne mit einem Kessel in Verbindung setzt unregelmässig durch die Wand gebrochen finden, die so ganz gewiss nicht hat bleiben sollen und die so wie sie ist nicht benutzt werden konnte. Wir haben also hier die unfertige durch die Verschüttung unterbrochene Restauration vor Augen, und dass dem so sei, das wird im gewissen Grade auch noch dadurch bestätigt, dass für ein kleineres Loch in der entgegengesetzten Ecke bei ν, welches von der Wanne nach dem Boden des Saales durchgetrieben ist, durch welches also das Wasser der Wanne sich in diesen ergiessen würde, jede Art von Verschluss fehlt, der freilich abhanden gekommen sein könnte. In eben dieser Ecke ist ein zweites kleineres Loch mit einer kupfernen Röhre zum Abfluss des Wassers angebracht.

Wenn wir nun nach den mitgetheilten Thatsachen in den mit römischen und mit arabischen Ziffern bezeichneten Räumen zwei vollständige Bäder neben einander haben, welche sich allerdings durch verschiedenen Grad der Eleganz und der Ausdehnung ihrer Einrichtung merklich von einander unterscheiden, wenn wir gleichwohl aus einem schon mehrfach erwähnten Grunde bei der geringer decorirten Abtheilung nicht, wie bei der streng abgeschlossenen Nebenabtheilung der alten Bäder an ein Frauenbad denken können, so fragt es sich, ob wir für die einmal vorhandene Thatsache eine andere Erklärung aufzustellen vermögen. Michaelis hat eine solche Erklärung in der Annahme zu finden geglaubt, in der geringeren Abtheilung (bei uns 1—5) sei die ältere Anlage zu erkennen, deren Bau mit Destrictarium und Laconicum durch die Zweimänner C. Ulius und P. Aninius die an der Spitze dieser Erörterungen abgedruckte Inschrift bezeugt; als später diese einfachen und beschränkten Räume nicht mehr genügten habe man die elegantere und grössere Abtheilung (bei uns I—XII) hinzugefügt, in welcher Spuren ihrer späteren Entstehung sich, theils in der grösseren Ausdehnung ihrer Räume, theils in dem Charakter der Decoration, endlich in der Verwendung der erwähnten Inschrifttafeln aus Augustus Zeit zur Auskleidung einer Wanne, sehr wohl nachweisen lassen. Hier bin ich nun mit Allem, was die Neuherrichtung der Decoration und was die sich, wie wir gesehen haben, auch auf die geringere Abtheilung erstreckende Restauration der Räume nach dem Erdbeben von 63 anlangt, vollkommen einverstanden; allein dass die Abtheilung 1—5 das älter angelegte und eine Zeit lang allein bestandene Bau gewesen und die Abtheilung I—XII später erst hinzugefügt worden sei, will mir nicht in gleicher Weise glaublich erscheinen. Die Palaestra mit der Porticus, von der die Inschrift bezeugt, dass die genannten Zweimänner sie wieder hergestellt haben, bildet ein Ganzes, von dem sich Nichts abziehn

lässt. Denke ich mir nun an diesen Hof die Räume 1 — 5 zunächst allein angebaut (also die Abtheilung I — XII aus dem Plane hinweg), so giebt das nicht allein ein höchst seltsam gestaltetes Areal, sondern es wird dann auch die Palaestra nur zum Theil von den Räumen der Bäder begrenzt und umgeben, so dass man annehmen müsste, auf dem Areal der Abtheilung I — XII habe damals ein anderes Gebäude, etwa ein Privathaus gestanden, welches später, behufs des erweiternden Anbaus der Thermen weggerissen worden sei. Ob eine solche Annahme aus mancherlei Gründen grosse Wahrscheinlichkeit für sich habe, will ich dahin gestellt sein lassen, aber nicht verhehlen, dass mir dies nicht so vorkommt. Aber sollte es denn unthunlich sein, an die gleichzeitige Anlage zweier sich in ihren wesentlichen Räumen wiederholenden Abtheilungen eines grösseren Bades zu denken? Dass sich in den grossen Bädern Roms die einzelnen Räume zum Theil mehrfach wiederholten ist bekannt, und wenn man sagen wollte, es sei, falls man für eine grössere Zahl von Besucher Raum herzustellen hatte, einfacher gewesen, die einzelnen Räume zu vergrössern anstatt sie zu verdoppeln, so wage ich zu widersprechen. Denn nicht allein würde, ganz abzusehn von der Beschränkung, welche Grösse und Gestalt des zu bebauenden Areals auferlegen mochte, mit dem Wachsen der Räume die Schwierigkeit und Kostspieligkeit der baulichen Construction wachsen, sondern ebenso sehr die Kostspieligkeit der Unterhaltung, Heizung u. s. w. Was aber den verschiedenen Grad der Eleganz in der Decoration unserer beiden Abtheilungen anlangt möchte ich zu seiner Erklärung nicht zu ungerechtfertigten Vermuthungen über etwaige verschiedene, weniger und mehr bezahlende Besucher der einen und der anderen Abtheilung greifen, sondern vielmehr darauf verweisen, dass die neueste Restauration unfertig ist; sie ist in der Abtheilung I — XII wesentlich vollendet, im Caldarium 4 der Vollendung nahe, und steht hier hinter derjenigen in der ersteren Abtheilung nicht wesentlich zurück; in dem Tepidarium 3 und dem Apodyterium 2 ist sie noch weiter zurück, diese mögen uns also die einfachere Ausschmückung aller Räume vor der neuesten Restauration vergegenwärtigen. Wenn man aber sagt: auch die Einrichtung ist in der zweiten Abtheilung einfacher als in der ersteren, die Wanne für das kalte Bad befindet sich im Apodyterium anstatt in einer eigenen *cella frigidaria* wie dort, so würde es darauf ankommen zu untersuchen, ob diese Vereinfachung und Beschränkung nicht durch die Gestalt und Beschaffenheit des zu bebauenden Areals geboten, ob an dieser Stelle für eine abgetrennte Natatio ohne wesentliche Einbusse an Raum Platz gewesen wäre. — Ich will nicht behaupten, mit meiner Vermuthung durchaus das Richtige getroffen zu haben, glaube aber, dass ihr geringere Schwierigkeiten entgegenstehn als der bisherigen Annahme.

Ehe wir die Thermen verlassen haben wir noch eine ganze Abtheilung dieses weitläufigen Gebäudes zu betrachten, welche allerdings unscheinbar

in ihren Räumen, aber deswegen nicht uninteressant ist. Es ist die mit kleinen Buchstaben von *a* — *k* bezeichnete. Ihren äusseren Eingang hat sie in *a** von der Theaterstrasse, derselbe führt in einen gewölbten Gang *a* mit Lichtöffnungen gleich denen im Gange 5 der zweiten Badeabtheilung. Allein auch mit der Palaestra steht diese Abtheilung durch die verschliessbar gewesene Thür aus *h* mit erhöhter, über eine Stufe zu betretender Schwelle in Verbindung. Lassen wir die Räume *b. c. d* rechts am Gange *a* zunächst bei Seite, so finden wir links etwas weiterhin an demselben in *e* vier ganz gleiche kleine und schmucklose Zellen, jede mit einer aus Ziegeln gemauerten Wanne, welche fast den halben Raum einnimmt. Es sind dies Einzelbadezellen, für welche der antike Name *solia* mit Glück aufgefunden ist. An diesen und dem Gange *f* vorbei gelangt man auf das in die Palaestra ausmündende Vorzimmer *h*, an dem ein kleines schmuckloses Cabinet *i* liegt, in welchem sich eine vertical stehende Thonröhre findet, und welches keinen anderen Eindruck als den einer Rumpelkammer oder eines Aufbewahrungsortes für uns unnachweisbare Gegenstände macht. Vor demselben biegt der Gang links ab in den Zweig *g*, der ursprünglich zu einer steilen Treppe in das obere Geschoss führte, etwas ansteigt, auch an seinem Ende noch eine Stufe hat, über dieser aber vermauert ist. An der linken Wand erhebt sich in diesem Gange eine starke Bleiröhre aus dem Boden, welche etliche Fuss hoch durch die Mauer in das Zimmer *k* mündet. Hier wurde auch die mehrerwähnte Inschrift an die Wand gelehnt, d. h. offenbar einstweilen bei Seite gestellt aufgefunden. Kehren wir hier um, so führt uns der abzweigende Gang *f* in das ziemlich geräumige Zimmer *k*, in welchem Michaelis mit überzeugender Genauigkeit die Latrina mit ringsumlaufendem Canal nachgewiesen hat[44]), dergleichen wir kleinere in den alten Thermen in *d* und noch grösser am Forum neben der Lesche gefunden haben. Da hier die nöthigsten Andeutungen über die Beschaffenheit solcher durch fliessendes Wasser stets rein erhaltenen überaus sinnreich angelegten Räume gegeben ist, wollen wir uns mit nochmaliger Verweisung auf die genaue und correcte Beschreibung von Michaelis hier nicht länger aufhalten, wohl aber ausdrücklich bemerken, dass diejenigen, welche in diesem Raum ein Waschhaus erkennen wollten, sowie diejenigen, welche hier das in der Inschrift erwähnte *destrictarium* suchen, sich im augenscheinlichsten Irrthum befanden.

Weniger sicher, ja zum Theil ganz unbestimmbar ist wenigstens bis jetzt die Bedeutung der am Anfange des Ganges *a* von der Theaterstrasse her befindlichen Räume *b. c* und *d*. Nur *b* habe ich mir als wahrscheinliche *cella ostiarii* notirt, was mit Michaelis' Annahme übereinkommt und in *c* schien mir eine Treppe in einen Keller hinabzuführen, wogegen Michaelis mit grösserer Wahrscheinlichkeit den Zugang zu dem gemeinsamen Abfluss alles Wassers aus diesen Thermen substituirt, *d* endlich, durch welches Gemach man über eine thönerne Treppe hinab nach *c* gelangt ist durch Nichts be-

sonderes charakterisirt und giebt sich nur als ein Vorzimmer zu *c*, dessen näheren Zweck ich nicht einsehe. In der vermuthlichen *cella ostiarii b* ist eine gemauerte Bettstelle, wie wir dergleichen in Pompeji mehr kennen, angebracht. In *c* führen zwei Stufen abwärts, deren erste um drei und deren zweite um zwei Seiten des Zimmers umläuft, die hintere Hälfte des Zimmers ist überwölbt und unter dieser Wölbung führen weitere zwei Stufen abwärts auf einen viel tieferen unterirdischen Gang, der sich mit der Strasse parallel zu erstrecken scheint, und der seiner schädlichen Ausdünstung wegen bei der Ausgrabung nicht hat untersucht werden können auch dies, soviel ich weiss, bis jetzt noch nicht ist.

Auch über den in unserem Plane angedeuteten von dem Gange *L* abzweigenden Gang kann ich keine Rechenschaft geben, da der Zutritt in denselben geschlossen war; den Raum zwischen den Gängen *L* und 5 notirte ich mir als Laden mit Hinterzimmer, kann aber für die Richtigkeit dieser Angabe ebenfalls nicht einstehn, da mir auch dieser Raum unbetretbar war. Die auch diese wie die alten Thermen an drei Seiten umgebenden Läden verdienen keine nähere Beschreibung nur wird anzuführen sein, dass der grössere Complex von Zimmern neben dem Gange 1 mit diesem durch eine Thür in Verbindung gestanden zu haben scheint, wovon sich der Grund um so schwerer wird nachweisen lassen, da die Oeffnung des Ladens und der Eingang 1′ der Thermen ohnehin nachbarlichst neben einander liegen, es folglich einer eigenen hart am Eingange befindlichen Thür zu ihrer Verbindung nicht bedurft hätte.

Sechster Abschnitt.

Brunnen, Altäre und sonstige kleine Bauwerke.

Gutes Trinkwaser galt im Alterthum für ebenso wichtig wie bei uns, ja, wenn wir von den ungeheuren Bauten, welche die Römer in viele Meilen langen riesigen Aquaeducten anlegten, um sich dasselbe zu verschaffen, auf den Werth schliessen, den das Wasser hatte, für noch ungleich wichtiger. Für den Bedarf des Haushaltes, für Küche und Wäsche hatte man das in den Impluvien gesammelte, in tiefgegrabene Brunnen geleitete und in ihnen geklärte Regenwasser in jedem Hause bei der Hand, zum Trinken aber zog man, obgleich das Wasser der Cisternen namentlich in älterer Zeit gebraucht wurde, Quellwasser begreiflicher Weise vor, welches oft sehr weither geschafft werden musste.

So auch in Pompeji. Denn die Stadt hatte vermöge ihrer schon früher dargestellten Lage auf einem Lavahügel im Alterthum jedenfalls nur sehr wenige lebendige Quellen oder Brunnen von Quellwasser, deren ein sehr merkwürdiger von 28 M. Tiefe in dem Keller der s. g. *casa dei marmi*

erst bei den neueren Ausgrabungen gefunden wurde, und das Wasser des Sarno, sollte er selbst im Alterthum unmittelbar an der Stadt vorbeigeflossen sein, hätte ohne grosse Pumpwerke ebenfalls nicht bis in die Stadt gebracht werden können, während dessen blosses Herbeischaffen in Eimern oder Wasserkannen (Hydrien) natürlich besten Falls für die nächsten Häuser am Flussufer und für sehr primitive Culturzustände genügen konnte. Unzweifelhaft hat deswegen auch Pompeji im Alterthum eine Wasserleitung besessen, wofür, ganz von den oben besprochenen Bädern und ihren Wasserreservoiren zu schweigen, die an nicht wenigen Stellen der Stadt noch jetzt sichtbaren Pfeiler, sowie die zahlreichen Brunnen den bestimmtesten Beweis liefern, welche sich nicht allein in den Strassen und an fast allen Strassenecken (in *biviis* oder *triviis*) finden, sondern auch in nicht wenigen Häusern, zum Theil sehr reich und eigenthümlich verziert wiederkehren. Allerdings ist das System der Wasserleitung in Pompeji noch unerforscht und es ist, so viel ich weiss, noch nicht gelungen, den Zusammenhang unter den verschiedenen Pfeilern derselben nachzuweisen, ebenso wenig wie den Ausgangspunkt der Leitung, der übrigens schwerlich anderswo, als am Abhange des Vesuv gesucht werden kann. Dies kann jedoch die Thatsachen nicht anfechten, aus denen sich auch noch das ergiebt, dass die Leitung innerhalb der Stadt unterirdisch geführt worden ist. Sehr merkwürdig sind dem gegenüber die erwähnten Pfeiler, welche sich dadurch in ihrer Bestimmung zu erkennen geben, dass sie Vertiefungen für je zwei Rohre enthalten, welche in einigen noch gefunden worden sein sollen. Offenbar stieg in diesen, oder in einem von ihnen das Wasser bis zur Höhe der oberen Stockwerke empor um dann etwa im zweiten wieder fallend weiter geleitet zu werden. Den Zweck dieser localen Erhebungen weiss ich nicht sicher anzugeben, nicht unwahrscheinlich ist aber die Annahme, man habe durch die Leitung des Wassers über diese Pfeiler dessen gar zu grossen Fall und Druck auf die Röhren abschwächen wollen, wobei freilich vorauszusetzen wäre, dass die Pfeiler offene Bassins getragen haben, von denen ich nicht weiss, ob sie nachzuweisen sind. Jedenfalls ist das Wasser dieser Leitung durch alle Quartiere und wohl fast alle Häuser in Pompeji vertheilt gewesen, und zwar allen Anzeichen nach reichliches Wasser.

Von den sichtbaren Monumenten der pompejaner Wasserleitung fassen wir zunächst die Brunnen in den Strassen und an den Strassenecken ins Auge.

In den beiden folgenden Abbildungen finden wir den Plan und die Ansicht einer Strassenecke, eines *bivium* mit einem Wasserreservoir *a* und einem Brunnen *b*; es ist der erste an der Hauptstrasse vom herculaner Thor, welche man mit ihrem Pflaster und ihren Trottoirs ebenfalls auf dem Plane erkennt. Die Gestalt des Brunnens selbst ist, wie die der meisten Brunnen in Pompeji, die einfachste, die man sich denken kann. Aus einem kleinen

massiven Pfeiler von Haustein, welcher zur Aufnahme des Rohres der Leitung durchbohrt und in den meisten Fällen mit einem Figurenornament am Ausguss verziert ist, welches in diesem Beispiel verloren gegangen, fällt das Wasser in einen s. g. Cantharus oder ein viereckiges Bassin, welches aus mit eisernen Klammern verbundenen Hausteinen erbaut ist, um der Last des Wassers sicher zu widerstehn. Hinter dem Brunnen sieht man das s. g. *castellum*, den grösseren Wasserbehälter, *a* auf dem Plane, mit gewölbter Decke und durch eine Thür geschlossen. Wahrscheinlich lag in diesem Gebäude ein Knotenpunkt der Leitungen und es mag in demselben ein Hahn sich befunden haben, den wir uns ähnlich werden vorstellen dürfen, wie jenen aus dem Palast des Tiberius auf Capri im Museum von Neapel, den die folgende Figur 152 zeigt. Jeder sieht, dass der Theil *b* sich in demjenigen *a* drehte und so die Rohre *c* öffnete oder schloss, welche nach beiden Seiten führen. Jetzt sind diese Stücke ganz fest in einander gerostet und sollen, so zu sagen, antikes Wasser eingeschlossen enthalten, welches man, wenn der Hahn geschüttelt wird — versucht habe ich es nicht — in dessen Innerem deutlich plätschern hören soll. Die Façade dieses kleinen Bauwerks nach dem Brunnen hin ist mit einem jetzt fast ganz erloschenen Gemälde geschmückt, und vor demselben steht ein kleiner den *lares compitales*, den Schutzgöttern der Strassen, deren Cult Augustus erneuerte, geweihter Altar. Das Bild stellte eine Opfercaeremonie vor, ist aber zu sehr zerstört, um mit Sicherheit beschrieben zu werden. Die meisten Brunnen sind dem hier beschriebenen und abgebildeten sehr ähnlich, nur fehlt das Brunnenhaus hinter denselben, wogegen der Cippus, aus welchem

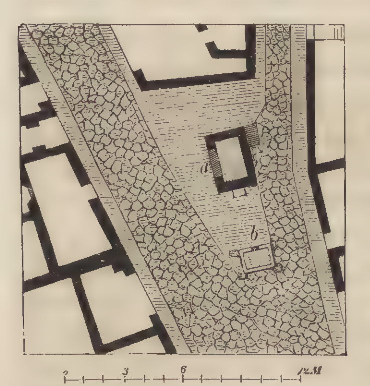


Fig. 150. Plan eines Brunnens.

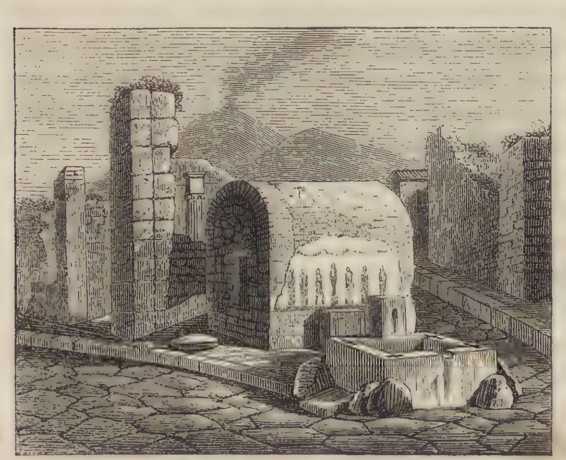


Fig. 151. Ansicht eines Brunnens.

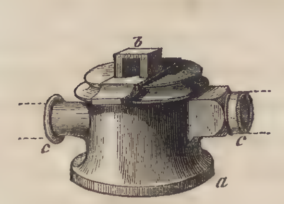


Fig. 152.
Hahn einer Wasserleitung.

das Wasser in das Reservoir floss, wie schon gesagt, bei den meisten auf eine verschiedenartige Weise mit Reliefen geschmückt ist. Beispielsweise bringen wir die Abbildung eines ebenfalls an einer Strassenecke belegenen Brunnens (Fig. 153). Der Cippus ist mit einem an das Gepräge der Münzen von Agrigent oberflächlich erinnernden Relief geschmückt, darstellend einen Adler, der einen Hasen im Schnabel hält, aus dessen Maul das Wasser floss. In dem Laden, in dessen Thür hinter dem Brunnen wir hineinsehn, wurden Esswaaren verkauft, von denen man Reste in demselben gefunden hat. Wir übergehen andere fast ebenso gestaltete Brunnen, deren Reliefschmuck in verschiedenen Masken besteht, aus deren Munde der Wasserstrahl entspringt und begnügen uns ausser dem Durchschnitt eines derartigen an den Propyläen des *Forum triangulare* belegenen Brunnens (Fig. 154), durch welchen die Art deutlich werden wird, wie das Wasser durch ein Rohr in dem durchbohrten Cippus bis zum Ausfluss geleitet wurde, die Ansicht noch eines Brunnens (Fig. 155) mitzutheilen, bei dem wir eine Besonderheit finden. Derselbe, dessen Cippus mit einem Stierkopf in Relief geschmückt ist, ist in das Trottoir der ziemlich engen Strasse hineingebaut, und augenscheinlich deshalb an zwei Seiten mit einem eisernen Geländer umgeben gewesen, um Fussgänger vor dem Hineinstürzen zu bewahren. Dies bereits bei der Entdeckung ganz verrostete Geländer ist bis auf ein paar Stumpfe im Stein verschwunden.



Fig. 153. Ansicht eines zweiten Brunnens.

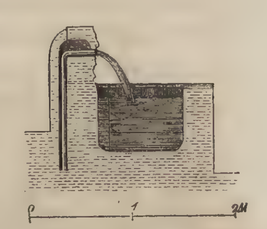


Fig. 154. Durchschnitt eines Brunnens.

Andere Brunnen in Pompeji bieten nun allerdings abweichende, aber nicht minder einfache Formen. So haben wir schon früher bei der Beschreibung des *Forum triangulare* sowie der s. g. *Curia isiaca* durchbohrter Säulen Erwähnung gethan, welche als Brunnen dienten; ein Brunnen in demselben Stadtquartier hat ungefähr die Form eines Sitzes mit sehr niedriger Lehne, aus der aus vier kleinen Löwenköpfen die Wasserstrahlen in den das Bassin bildenden Sitz fielen.

Diese Beispiele mögen genügen, um das immer gleichbleibende Princip

der antiken Brunnen an den Strassen zu vergegenwärtigen. Diese Gleichheit des Princips schliesst übrigens eine grösseres Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, als sie uns Pompeji in seinen öffentlichen Brunnen bietet, keineswegs aus, wie dies, ganz abgesehn von den Monumenten anderer Orte die Brunnen in den Privathäusern Pompejis beweisen; hier finden wir die Cippen, wenn diese überhaupt beibehalten wurden, was nur ausnahmsweise der Fall ist, ungleich reicher decorirt, noch häufiger sind sie durch ganze Marmor- oder Bronzestatuen ersetzt, durch welche das Brunnenrohr bis zu irgend einem sinnreich construirten Ausguss geführt wurde. Diese Brunnenfiguren, deren Herculaneum eine ganze Reihe und auch Pompeji nicht ganz wenige aufzuweisen hat, boten der Plastik ein fruchtbares Feld und gehören zu den anmuthigsten Erfindungen derselben, von denen wir im artistischen Theile ausführlicher sprechen werden.



Fig. 155. Ansicht eines dritten Brunnens.

Von öffentlichen Monumenten haben wir hier ausser den Brunnen besonders noch die, wie in katholischen Ländern die Heiligenhäuschen, vielfach in den Strassen aufgestellten Altäre der Schutzgottheiten der Wege und Strassen zu erwähnen. Ein dergleichen kleines Heiligthum haben wir bereits an dem Brunnenhause bei dem ersten Brunnen kennen gelernt, bestehend aus einem Altar vor dem Bilde der Strassenlaren, auf welchem diesen Dämonen von den Vorübergehenden ein wohlfeiles Opfer und ein flüchtiges Gebet dargebracht wurde. Ganz ähnlich ist ein zweites derartiges Heiligthum in der *Strada Stabiana* ebenfalls mit einem Brunnen ver-



Fig 156. Altar an einer Strasse.

bunden. Ohne Verbindung mit einem Brunnen ist ein Altar in der Strasse hinter dem Gefängniss am Forum, angelehnt an eine Wand; hinter demselben erscheint auf einem von Pilastern eingefassten und von einem Giebel gekrönten Felde die bekannte Opfercaeremonie anstatt gemalt in Stuccorelief. In dem Giebel ist ein Adler in Relief gebildet, welcher zu der unrichtigen Annahme den Anlass gegeben hat, dieser Altar sei dem Jupiter geweiht gewesen; er erscheint vielmehr nur als ein sehr passender Schmuck des flachen Giebeldreiecks, welches er mit seinen ausgebreiteten Schwingen erfüllt, und welches eben wegen der Aehnlichkeit seiner allgemeinen Form mit den ausgebreiteten Flügeln eines Adlers in Griechenland den Namen »Adler« (ἀετός) erhalten hat. Ein anderes Beispiel (Fig. 156) wird genügen, um nebst dem zuerst betrachteten den durchschnittlichen Charakter dieser Cultusstätten der *dii populares* oder *patellarii* uns zu vergegenwärtigen. Es ist dies ein ziemlich ansehnlicher Altar, welcher, um die Passage auf dem ohnehin nicht allzu breiten Trottoir nicht zu versperren oder zu beengen, bescheidentlich in einer Mauernische steht, in welcher über demselben eine Opferdarstellung, ähnlich den besprochenen, gemalt oder in Relief angebracht gewesen sein wird, welche uns verloren gegangen ist.

Als verwandt mit diesen volksthümlichen Strassenheiligthümern müssen endlich die mehrfach an Ecken und Mauern vorkommenden religiösen Malereien hier erwähnt werden, die, weil kein Altar vor denselben angebracht ist, mehr einen talismanischen als einen Cultcharakter tragen. Sie sind zahlreich genug und sehr einförmig, indem sie fast durchgängig nur aus zwei grossen Schlangen bestehen, den Symbolen der Laren, welche sich einander auf einen kleinen Altar zuringeln und genügten, um den Ort religiös zu weihen, wie der viel citirte Vers des Persius (Sat. 1. 113) zeigt:

Pinge duos angues, pueri sacer est locus extra
Meite.

Die Zwecke dieser Malereien sind verschieden, vielfach sollten sie nur die Orte, an denen sie angebracht waren, vor Verunreinigung bewahren. In anderen Fällen haben sie religiöse Bedeutung; und dies wird von dem einzigen Gemälde von abweichender und interessanterer Gestalt gelten, welches mit rother Farbe auf die Wand in einer kleinen von der *Strada dell' Abondanza* nach dem *Vicolo dei teatri* führenden Strasse gemalt ist, welche nach dem Inhalt der Darstellung der zwölf grossen Götter den Namen des *vicolo dei dodici dei* erhalten hat. Das Gemälde selbst, unter welchen sich die zwei Schlangen ringeln, ist jetzt gänzlich zerstört.

Viertes Capitel.

Die Privatgebäude.

Erster Abschnitt.

Die Wohnhäuser[45]).

So gross in manchem Betracht das Interesse der öffentlichen Gebäude Pompejis für den Alterthumsfreund theils durch ihre Erhaltung, theils und besonders durch ihre gegenseitige Lage, welche sie als ein Gesammtes erscheinen lässt, sein mag, so lässt sich doch nicht läugnen, dass die Privatgebäude ein bei Weitem grösseres Interesse für sich in Anspruch nehmen und von höherer Bedeutung für unser Studium des Alterthums sind, als jene. Denn so wie überhaupt das öffentliche Leben der Alten, welches gewissermassen als Acte der Geschichte betrachtet werden kann, uns ungleich bekannter und in zahlreicheren und zusammenhangenderen Zeugnissen überliefert ist, als ihr Privatleben, so sind auch die Monumente des öffentlichen Lebens, Tempel und Hallen, Basiliken, Theater und Amphitheater, Strassen, Wasserleitungen und Bäder u. a. aus fast allen Theilen der alten Welt in viel grösserer Zahl auf uns gekommen, sie sind in ihren mehr oder weniger erhaltenen Ruinen lange bekannt, gemessen, gezeichnet und studirt worden, ehe der erste Spatenstich zu Pompejis Ausgrabung gethan wurde, und zugleich sind gegen viele dieser Reste alter Tempel, Theater und sonstiger Bauten die pompejanischen öffentlichen Gebäude klein, unbedeutend und stehn namentlich in künstlerischem Betracht mit wenigen Ausnahmen auf einer nicht allzu hohen Stufe. Von den Privathäusern der Alten aber war vor Pompejis und Herculaneums Entdeckung monumental sehr Weniges vorhanden; denn die Trümmer einiger Paläste und Villen der Grossen und Gewaltigen, welche wir ausser den beiden verschütteten Städten haben, können hier nicht mitzählen, weil sie von der Norm bürgerlicher Wohnhäuser weiter entfernt sind, als irgend ein Privatgebäude Pompejis. Und auch die einzeln erhaltenen Fundamentruinen und die allerdings vorhandenen schriftlichen Beschreibungen ländlicher Villen bringen uns der Kenntniss des gewöhnlichen bürgerlichen Wohnhauses etwa und kaum so nahe, wie die Ruinen der s. g. Villa des Diomedes in Pompeji. Von dem Normalhause, namentlich von dem Hause in der Stadt ist kaum anderswo die Rede, als in Vitruv's Architektur, wenigstens nirgend im Zusammenhang und anders als in gelegentlicher Erwähnung einzelner Räumlichkeiten. Abgesehn aber davon, dass Vitruv's Beschreibungen durch die Bank nicht die klarsten und für uns doppelt schwierig zu verstehn sind, weil sie sich auf

Abbildungen beziehen, die uns verloren gegangen, abgesehn ferner von der Unklarheit, welche mit dem Mangel monumentaler Anschauung unausbleiblich verbunden ist, haben wir bei Vitruv Nichts als die starre mittlere Norm, das absolute Gesetz, und zwar für das, was er bei seinen Lesern als bekannt voraussetzen musste. Diese Norm aber ist vielleicht nicht ein einziges Mal eingehalten, dieses Gesetz ist nach hundert verschiedenen Umständen hundertfach verschieden angewendet worden, und erst die Kenntniss dieser Variationen der Norm, dieser verschiedenen Anwendungen des Gesetzes verschafft uns ein lebendiges und anschauliches Bild von der Stätte, in welcher sich das nach den Umständen und Verhältnissen mannigfaltig gestaltete Privatleben der Alten bewegte. Eine solche Kenntniss ist aber und ist nur durch Pompejis Häuser und die wenigen vermittelt, die man in Herculaneum hat bloslegen können, und welches der Gewinn dieser Anschauung sei, das lernen wir recht würdigen, wenn wir unsere auf die Wohnungen Pompejis gegründete Kenntniss des römischen Hauses mit der Kenntniss von dem griechischen Hause vergleichen, die nur auf einer unklaren Normalbeschreibung Vitruv's und auf zerstreuten Stellen der alten Schriftsteller beruht.

Wir haben den pompejaner Wohnhäuser gegenüber eine doppelte und nicht leichte Aufgabe zu lösen. Einerseits nämlich müssen wir das unsäglich reiche Detail der uns vorliegenden Einzelmonumente beschreiben und erklären, wir müssen die Mannigfaltigkeit der Plane einer Reihe von kleineren, mittleren und grossen Wohnungen, d. h. von relativ grossen, denn wirklich grosse Häuser, wie sie Rom hatte, bietet uns Pompeji nicht, und zwar in ihrer bald durch locale, bald durch anderweitige Verhältnisse begründeten Modification zu verstehn suchen, müssen uns vorführen, was man in diesen verschiedenen Wohnungen an Resten baulicher und decorativer Einzelheiten und an Spuren des täglichen Lebens vorfand, und versuchen, nach der Anleitung dieser die Häuser in ihrer Gesammtheit zu reconstruiren und aus den Spuren des Lebens ein Bild desselben zu entwerfen; andererseits dürfen wir nicht versäumen zu erforschen, was in dieser Verschiedenheit das Gemeinsame, was in den Variationen und Modificationen das Gesetz und die Norm sei. Ein solches Gemeinsame, eine Norm und ein Gesetz aber ist wirklich vorhanden und ist durch die sorgfältige Erforschung der gegebenen Mannigfaltigkeit als ein Maassstab zur Beurteilung und als eine Leuchte der Erklärung gewonnen und festgestellt worden, weshalb wir damit zu beginnen haben, uns diese Norm klar zu machen.

Fragen wir uns zuerst, worin wohl der durchschlagende Unterschied des antiken Hauses und des modernen gelegen sein möge, so werden wir nach einer ziemlich allgemein verbreiteten Anschauung zu antworten geneigt sein: in der Ausdehnung des Grundrisses im antiken und der Beschränkung desselben im modernen Hause, ferner darin, dass in Verbindung mit dieser Ausdehnung in der Längen- und Breitendimension des antiken Hauses eine

Beschränkung in seiner Höhe, in der Beschränkung des Grundareals im modernen Hause eine grössere Erhebung vom Boden, eine grössere Zahl von Stockwerken verbunden ist. Diese Antwort ist in gewissem Betracht richtig, aber in einem anderen ist sie es nicht. Richtig ist die Anschauung von der Ausdehnung des Grundareals beim antiken Hause in sofern, als sich in demselben im Erdgeschoss eine viel grössere Zahl von Räumlichkeiten befindet, als im modernen Hause, unrichtig aber ist diese Ansicht, wenn von absoluter Massvergleichung die Rede ist. Eines der grössten Häuser Pompejis z. B., das s. g. Haus des Pansa, enthält im Erdgeschoss, Alles in Allem gerechnet, etwa 60 verschiedene Räumlichkeiten. Um diese Zahl von Zimmern, Kammern, Gängen u. s. w. anzulegen, gebrauchte aber der antike Baumeister nicht mehr als 100 Fuss Front und gegen 200 Fuss Tiefe des Areals. Fragen wir uns doch einmal, wie viele Höfe, Säle, Zimmer, Kammern, Gänge, Vorplätze und andere Räumlichkeiten des wohnlichen Bedürfnisses wir auf dies Areal bauen würden, und wir werden etwa den vierten bis höchstens den dritten Theil nennen müssen. Der Grund liegt darin, dass der Alte sein Areal viel stärker parcellirte, dass er seine einzelnen Wohnräumlichkeiten im Allgemeinen viel kleiner machte, als wir es thun können. Ein Unterschied wäre also allerdings hierin gefunden, dass dieser aber ein durchgreifender, für das Ganze charakteristischer sei, kann man kaum behaupten, und zugleich sehn wir, dass es mit der bequem breiten Ausdehnung des antiken Hauses nicht so weit her ist, wie wir gewöhnlich glauben. In einer ganzen Zahl kleiner und mittlerer Häuser Pompejis würden wir uns thatsächlich nicht zu bewegen, noch den nothdürftigsten modernen Hausrath unterzubringen wissen. Auch die Annahme der mit der grösseren Flächenausdehnung in Verbindung stehenden geringeren Höhendimension des antiken Hauses ist nur zum Theil richtig. Es ist wahr, dass der Alte nicht so thurmartig baute wie wir mit unsern sechs bis sieben Stockwerken und himmelanstrebenden Dächern, es ist richtig, dass die ältesten Häuser in Rom, die nur $1\frac{1}{2}$füssige Mauern haben durften, die Last hoher Geschosse nicht zu tragen vermochten, aber es ist auch bekannt, dass August verbot, über 70 Fuss römisch = 66 Fuss unseres Maasses hoch zu bauen, was Hadrian auf 60 Fuss (= etwa 56 F.) herabsetzte, eine Höhe, die sich mit der manches modernen Hauses, namentlich deren im modernen Rom messen kann, welche selten die Höhe von 70 Fuss übersteigen. Einen durchschlagenden Gegensatz können wir also in den Dimensionen antiker und moderner Häuser nicht finden. In ähnlicher Weise könnte man eine ganze Reihe von Unterschieden anführen, welche alle ihr Richtiges haben, ohne jedoch den bestimmenden Gesammtcharakterismus zu treffen. Einen solchen durchschlagenden Gegensatz und bestimmenden Gesammtcharakter, und zwar den mit dem innersten Wesen und Bedürfniss des Lebens zusammenhangenden, finden wir in einem Umstande der Anlage, welcher die ganze Anlage beherrscht und bedingt.

Wir haben für den antiken Tempel im Gegensatz gegen unsere Kirchen, welche ihrem Wesen nach durchaus Innenbauten sind, den Charakter des Aussenbaues in Anspruch genommen; der entgegengesetzte Charakter ist der des antiken Hauses, dies ist von aussen grösstentheils abgeschlossen und ganz nach innen gewendet. Hierin liegt der charakteristische Unterschied zwischen ihm und unserem, auch dem südlichen, modernen Hause, welches sich nach aussen in vielen und breiten Fenstern öffnet, und in seiner ganzen Anlage einen entschiedenen Bezug zur Strasse zeigt. Für das antike Haus in seiner wesentlichen Anlage aber ist die Strasse Nichts als der Weg, der am Eingang vorüberführt, weder in der Oeffnung der Fenster, deren Vorhandensein hiemit natürlich nicht geläugnet werden soll, obgleich sie meistens auf das obere Geschoss beschränkt waren, noch in der Decoration der Façade ist auf die Strasse Rücksicht genommen; das Parterre, der ursprüngliche Theil des Hauses, bildet nach aussen nur vier abschliessende, vom Eingang durchbrochene Umfassungsmauern, die ganze Anlage wendet sich nach innen, und gruppirt sich um den inneren Hof, auf den oder auf deren zwei hinter einander liegende die Zimmer ausgehn und von dem sie ihr Licht empfangen.

Dies ist bei verschiedener Benennung, modificirten Zwecken und danach veränderter baulicher Beschaffenheit der Theile zugleich das Gemeinsame des griechischen und des römischen Hauses. Eine weitere Aehnlichkeit findet sich darin, dass das normale römische wie das normale griechische Haus aus zwei hinter einander liegenden Hälften besteht, die sich in dem Wesentlichen ihrer Anlage wiederholen, die aber freilich im griechischen und im römischen Hause eine verschiedene, wenngleich im letzten Grunde verwandte Bestimmung haben. Im griechischen Hause gehört die vordere Hälfte dem Manne und dem Verkehr mit der Aussenwelt, die hintere Hälfte der Frau und der Wirthschaft des Hauses; auch im römischen Hause ist der vordere Theil der Oeffentlichkeit, der hintere dem Familienleben bestimmt. Wir können hier, um unsern Zweck, für das Verständniss der Häuser in Pompeji die Norm zu gewinnen, nicht aus den Augen zu verlieren, auf eine Erörterung des griechischen Hauses und seine Vergleichung mit dem römischen nicht näher eingehn, sondern wenden uns gleich zu dem, diesem Zwecke gemäss etwas näher zu betrachtenden, römischen Hause. Eine kurze historische Notiz über die Entwickelung der häuslichen Architektur Roms wird nicht unwillkommen sein. Wir können vier Perioden derselben unterscheiden. Von der ersten ist nicht Viel zu sagen, sie umfasst die Urzeit, über welche wir in Bezug auf die Gestaltung des Wohnhauses keine bestimmte Nachricht haben; es bleibt also unserer Phantasie überlassen, uns die ersten Wohnungen als Hütten irgend welcher Art vorzustellen. Die zweite Periode beginnt mit dem Einfluss der etrurischen Architektur auf die römische, welcher die Tempel und die Wohnungen neu gestaltete. Der Sage nach wurde die Einführung der etrurischen Bauweise dem König Tarquinius dem Etrusker

beigelegt, worauf wir als Datum Nichts zu geben haben, indem hiemit eben nur der Beginn etrurischen Einflusses bezeichnet wird. Bestimmte Aeusserungen alter Schriftsteller bezeugen, dass die wesentliche Eintheilung des römischen Hauses, welche durch alle Zeiten festgehalten wurde, etrurischen Ursprungs sei, und dass diejenigen Theile, welche griechische Namen tragen erst spätere und die Hauptanlage nicht modificirende Zusätze sind. Wenn wir trotzdem in der Gesammtheit des Planes des griechischen und des römischen Hauses eine augenfällige Uebereinstimmung finden, so darf nicht vergessen werden, dass ein früher Einfluss Griechenlands, namentlich auch der griechischen Kunst auf Etrurien eine feststehende Thatsache ist. Die Wohnungen dieser zweiten Periode haben wir uns in Anlage und Decoration äusserst einfach zu denken, so wie sie auch nur klein, sehr leicht gebaut und mit Holz, Brettern oder Schindeln gedeckt waren. Das Material war mit Stroh gemischter Thon, welcher, in Ziegel geformt, nicht gebrannt, sondern an der Sonne getrocknet, und mit dem das Fachwerk von Holz ausgefüllt wurde; erst später traten gebrannte Ziegel an die Stelle. Da nun das Gesetz verbot, die Mauern mehr als 1½ Fuss stark zu bauen, so ist es klar, dass die Häuser nur einstöckig sein konnten, und dass man alle einzelnen Räumlichkeiten derselben, um deren nöthige Zahl zu erhalten, sehr klein machen musste. Bei wachsender Bevölkerung stellte sich freilich das Bedürfniss oberer Geschosse als unabweislich heraus, und man musste die Mauern, um ihnen die nöthige Stärke zu geben, entweder aus Haustein construiren, oder, falls man die Ziegel beibehielt, diese durch sorgfältige Bearbeitung und Brennen in solides Baumaterial verwandeln. Das als Terrasse gestaltete flache Dach des unteren Geschosses nannte man *solarium*, indem man dort in der kühleren Jahreszeit den Sonnenschein aufsuchte, und aus den Solarien gingen durch Bedachung luftige obere Gemächer, *pergulae*, hervor. Da man nun auch häufig das obere Stockwerk für die Mahlzeiten benutzte, erhielten seine Gemächer den Namen *cenacula*, im Allgemeinen aber dienten die oberen Etagen (*tabulata*) zu Miethswohnungen. Nachdem durch Einrichtung oberer Geschosse einmal ein zweckmässiger Weg zur Gewinnung von Raum auf beschränktem Areal gezeigt war, fuhr man — wofür Vitruv (2. 8) ausdrücklich als Grund angiebt, dass bei wachsendem Raumbedarf das Areal des Erdgeschosses nicht ausreichte, so dass man die Höhendimension zu Hilfe nehmen musste, — mit der Hinzufügung von Stockwerken fort, bis allmälig die Häuser eine solche Höhe erreichten, dass sie die Strassen dunkel machten, bei Erdbeben, Feuersbrünsten und den Ueberschwemmungen, von denen Rom viel zu leiden hatte, die Gefahr vermehrten, und jene Beschränkungen der Höhe durch kaiserliche Gesetze hervorriefen, von denen oben gesprochen wurde.

Die dritte Periode der römischen häuslichen Architektur können wir vom letzten Jahrhundert der Republik an datiren, als Rom den Einflüssen Griechenlands in Kunst und Sitte sich öffnete. Dieser Periode gehört die

Erweiterung des römischen Hauses durch vom griechischen Hause entlehnte Räumlichkeiten mit griechischen Namen, sowie der Beginn einer reicheren architektonischen und decorativen Gestaltung der alten Theile an. Der hiedurch angebahnte Luxus, der sich mehr und mehr geltend machte, leitet bald in die vierte Periode hinüber, welche mit dem Ende der Republik beginnt, und deren wesentlicher Charakter der des Luxusbaus ist. Die Häuser wuchsen zu Palästen nach und nach von fabelhaften Dimensionen und gleichzeitig nahm die Pracht und Kostbarkeit des Materials und der Ausschmükkung zu, obgleich wir behaupten können, dass das Grundschema des Planes der dritten Periode auch in dieser und bis an das Ende des römischen Reiches festgehalten wurde. Wie rasch Luxus und Pracht zunahmen, können ein paar sehr bekannte Beispiele klar machen. Lucius Crassus war der Erste, welcher in seinem Hause Säulen von fremden Marmor anwendete, aber es waren ihrer nur sechs von zwölf Fuss Höhe. Aber schon Marcus Scaurus zierte das Atrium seiner Wohnung mit monolithen schwarzen Marmorsäulen von 38 Fuss Höhe, während Mamurra sich nicht mehr mit Marmorsäulen allein begnügte, sondern die Wände seines Hauses mit Marmortafeln bekleidete. Den besten Massstab für die reissende Zunahme des Luxus finden wir in der Angabe des Plinius, dass Lepidus' Haus, im Jahre 676 der Stadt (78 v. Chr.) in jeder Weise das schönste in Rom, fünfundreissig Jahre später kaum das hundertste an Pracht und Glanz war. In dieser Zeit wurde das Angebot der Kaufsumme von 330,000 Thalern, welches Ahenobarbus dem Crassus für sein Haus that, als zu gering abgelehnt. Von ähnlicher Pracht und Grösse wie die Häuser in der Stadt waren die Villen und Landhäuser der Grossen und Begüterten; wir brauchen nur die Nachrichten über Cicero's Tusculanum, über die Häuser und Gärten des Sallust und Varro's Ausspruch, »sonst baute man dem Zwecke gemäss, jetzt baut man, um allen erdenklichen ausschweifenden Launen zu genügen«, zu vergleichen, um uns hievon zu überzeugen. Augustus' Reaction gegen den übertriebenen Luxus blieb wirkungslos, obwohl er selbst immer in einem verhältnissmässig sehr einfachen Hause lebte, und gar zu üppige Bauten seiner Tochter Julia einreissen liess. Nach Augustus' Tode schritt der Luxus um so gewaltiger fort, und zwar in dem Grade, dass unter Claudius ein reich gewordener freigelassener Sclave seinen Speisesaal mit 32 Onyxsäulen zierte und, um gleich das höchste Beispiel zu nennen, Nero's sogenanntes goldenes Haus, dessen Porticus von 1000 Schritten Länge von drei Säulenreihen umgeben war, den Umfang einer mehr als mässigen Stadt hatte, während gleichzeitig nach dem famosen Brande Rom nach einem gemeinsamen Plan mit der grössten Herrlichkeit wieder aufgebaut wurde. Dies war der Gipfelpunkt der Pracht und des Luxus der Privatbauten, von dieser Zeit an beginnt der Verfall, der zuerst allmälig, dann immer rascher fortschreitet, aber den weiter zu verfolgen über unsere Zwecke hinausgehn würde; wir kehren deshalb zu einer Betrachtung der normalen

Anlage eines bürgerlichen römischen Wohnhauses mittlerer Grösse zurück, wobei wir bemerken, dass natürlich manche Modification im Einzelnen des Planes, z. B. in der Zahl der Zimmer durch die Grösse der ganzen Wohnung bedingt wird, ohne dass der Grundplan im Wesentlichen geändert erscheint.

Es ist schon erwähnt, dass das römische Haus wie das griechische in zwei Haupthälften zerfällt, welche übrigens mit Unrecht aus dem Verhältniss des Patronats und der Clientel abgeleitet werden, während dieses dem vorgefundenen oder von aussen übernommenen Grundplan und den in demselben hervortretenden beiden Theilen bei den Römern nur eine andere Bedeutung verlieh. Die vordere Hälfte wurde die der Oeffentlichkeit bestimmte, die hintere die für die Familie reservirte eigentliche Wohnung. In den vorderen Theil hatte jeder Zutritt, hier versammelten sich die Clienten, um dem Patron aufzuwarten und um seine Unterstützung oder seinen Beistand zu bitten, und in diesen Theil verlegte der Römer diejenigen Gemächer und Gegenstände, durch welche er seinen Rang oder Reichthum vor

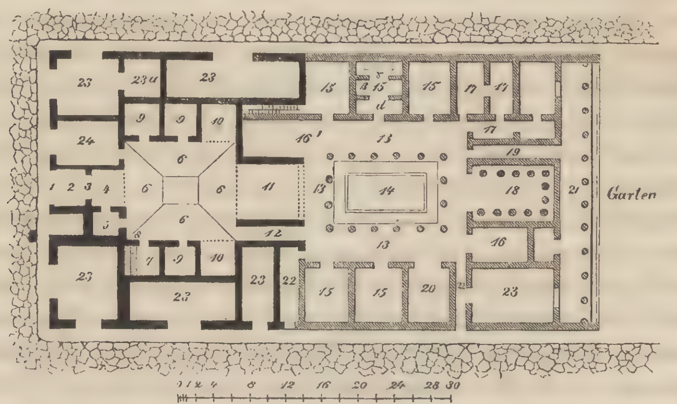


Fig. 157. Plan des römischen Normalhauses.

den Blicken der Welt documentiren wollte. Es begreift sich, dass bei kleinen Häusern armer Leute die Unterscheidung der beiden Theile fortfiel, was hätten sie auch mit einem öffentlichen Vorhause anfangen sollen, sie, denen Niemand aufwartete und die Niemand, als Freunde, besuchte, und die froh sein mussten, auf ihrem kleinen Areal die nöthigen Räumlichkeiten für die Familie und etwa für ihr Geschäft unterzubringen. Wir werden einige charakteristische Beispiele solcher kleinsten Häuser in Pompeji kennen lernen, und sehen, dass dieselben nicht einmal die Einrichtung eines inneren Hofes festhalten konnten, während wir zugleich bemerken werden, dass bei nur einigermassen wachsendem Wohlstand und Raum der Hof der erste Theil der Anlage ist, für den man Sorge trägt. Von diesen kleinen Wohnungen sehn wir ab und construiren uns den Normalplan eines gewöhnlichen Mittel-

hauses, in welchen wir aber nur die wesentlichen Räumlichkeiten aufnehmen.

Vor grossen Häusern und Palästen befand sich zunächst eine s. g. *area* oder *area privata,* welche bei Mittelwohnungen wegfällt. Diese Area wurde mit einer Porticus umgeben oder mit einer Säulenreihe geziert oder auch mit Bäumen bepflanzt. Hinter derselben beginnt die Wohnung mit einem Raume, dem Vestibulum [46], der auch seinerseits noch nicht zu den eigentlichen Theilen des Hauses gerechnet werden darf, auch von Einigen gradezu von denselben ausgeschlossen wird, was jedoch nur in sofern mit Recht geschieht, als er ausserhalb der Hausthür lag, in sofern aber mit entschiedenem Unrecht, als das Vestibulum in den Bereich der Umfassungsmauern des Hauses fällt. Das Vestibulum ist nämlich, um es mit einem Worte zu sagen, ein gegen die Strasse unverschlossener Flur, in dessen Grunde die Hausthür (*ianua*) sich befindet, begrenzt zu beiden Seiten von den vorspringenden Flügeln des Gebäudes, 2 in unserem Plane Fig. 157. Dieser Flur kann nun von sehr verschiedener Grösse und Ausstattung sein; er schrumpft in ganz kleinen Häusern armer Leute fast auf ein Nichts zusammen, oder fehlt gradezu und davon sind die Beispiele in Pompeji keineswegs selten, dehnt sich dann bei wachsenden Verhältnissen der Häuser mehr und mehr aus, wird zu einem Gange von verschiedener Tiefe, wächst auch in die Breite und kann die Grösse eines Gemaches annehmen, wie wir auch dieses in einigen Häuserplänen Pompejis finden werden. In ganz grossen Privathäusern und in Palästen kann das Vestibulum zu einem weiten, saalartigen und mehr als saalartigen, mit Säulenhallen umgebenen Raum anwachsen, der mit Statuen, auch Reiterstatuen und Viergespannen geschmückt wird, grosse Wasserbassins einschliesst, wie dies z. B. in Neros Palaste der Fall war, Verhältnisse, die uns nicht berühren. Immer aber ist das Vestibulum eingeschlossen von den Flügeln des Hauses, mögen diese gross oder klein sein und enthalten was es sein mag Läden oder Wohnräume, Hallen oder was immer, und stets liegt das Vestibulum hinter der Strassenflucht des Hauses. Ob dasselbe bedacht war oder nicht, steht dahin; in einigen Fällen, die uns angeführt werden, war es unbedacht, und das mag auch in Pompeji der Fall gewesen sein, worüber sich bis jetzt im weiteren Umfange nicht absprechen lässt [47], in anderen Fällen, und auch solchen in Pompeji, ist er sicher mit unter das Dach des Hauses gefasst worden. In einigen Fällen ist das Vestibulum einer Angabe Vitruvs (6. 8) entsprechend von zum Hause gehörigen Läden begrenzt, in anderen durch Gemächer unnachweisbarer Bestimmung, deren verschliessbare Thüren vor der Hausthür auf dasselbe hinausführen, erweitert; in noch anderen Fällen liegt neben demselben und wiederum ausserhalb der Hausthür auf das Vestibulum geöffnet der Raum für die Treppe in das, in diesem Falle wohl immer als getrennte Miethwohnung zu betrachtende Obergeschoss. Gegen die Strasse wird das Vestibulum in manchen Fällen gar nicht, in anderen durch eine einfache Schwelle, in

nach anderen durch eine oder auch ein paar flache Stufen begrenzt und öffnet sich gegen dieselbe meistens zwischen zwei antenartig gegliederten Mauerpfeilern, welche auch durch ein paar Säulen ersetzt werden konnten[48]. So ist das Vestibulum innerhalb des Hauses und dennoch als unverschliessbar und unverschlossen kein eigentlicher Theil derselben, diente, ausser zu gewerblichen Zwecken, hauptsächlich als Antichambre für ungeladene Besucher, aufwartende Clienten u. dgl., welche hier abwarteten, ob sie vorgelassen werden sollten oder nicht. — Im Grunde des mehr oder weniger tiefen Vestibulum, wo ein solches vorhanden, sonst unmittelbar an der Strasse liegt die meistens zweiflügelige Hausthür (*ianua*) 3, welche sich so überwiegend häufig nach innen öffnete, dass man in ganz Pompeji bis jetzt ein Beispiel einer nach aussen schlagenden Hausthür gefunden hat, und zwar in der *casa del gran Musaico*, was auf ein sehr angesehene Stellung des einstigen Besitzers schliessen lässt, da es ein selten zugestandenes Vorrecht war, die Hausthür nach aussen öffnen zu dürfen.

Die Thüren befinden sich zwischen zweien aus den Wänden des Flurs vorspringenden Mauerpfeilern (*antae*), welche mit in der Regel hölzernen, in einigen Fällen aber unzweifelhaft bronzenen Verschalungen (*antepagmenta*) bekleidet wurden; die zu ihrer Aufnahme bestimmten in die Schwelle eingehauenen Vertiefungen findet man noch heut in Pompeji fast überall. Die Flügel der Thüren hingen nicht wie bei uns in Angeln, welche an die Thürpfosten befestigt sind, sondern waren in die Unter- und Oberschwelle (Schwelle und Sturz) eingezapft und zwar meistens in bronzenen Kapseln, welche fast regelmässig erhalten sind, und wurden am häufigsten durch in die Schwelle sich senkende Riegel geschlossen. Nicht ganz selten ist jedoch der Verschluss verstärkt, und zwar entweder durch einen innerhalb der Thür quer vorgelegten Balken, zu dessen Aufnahme rechts und links in die Pfosten eingehauene Löcher sich finden, oder durch eine schräge Stütze, welche von der Mitte der Thür hinterwärts auf den Fussboden des Hausganges hinabging, wo durch einen eigenen über den Boden etwas erhobenen viereckigen Stein für die Aufnahme ihres unteren Endes gesorgt ist. Endlich finden sich in Pompeji auch eigentliche Schlösser, und zwar nicht selten von beträchtlicher Grösse, aber meistens, da sie von Eisen sind, in durch den Rost sehr zerstörtem Zustande, der mir wenigstens nicht möglich gemacht hat, ihre Construction näher zu ergründen. Eine Beibringung dessen, was wir sonsther über die antike Schlosserarbeit wissen liegt dem Zwecke dieses Buches fern. Was über die Anten und ihre Verkleidung, über die Thürangeln und Riegel gesagt ist, wird durch die folgende Figur 158 klar werden. Sie stellt in Grundriss und Durchschnitt den Eingang des s. g. Hauses des Pansa dar und es bezeichnet in ihr *V* das Vestibulum, *O* das Ostium, auf welches wir gleich kommen werden, *A* die Anten, *S* die Schwelle und in ihr α die Vertiefungen für die Verkleidung derselben, β die Thürangellöcher, γ die Riegellöcher und δ endlich eine flache Rille, welche der eine mangelhaft

emporgezogene Riegel bei vielmaligem Oeffnen der Thür in die Schwelle und den Fussboden des Ostium eingeschliffen hat. Auch von einer pompejaner

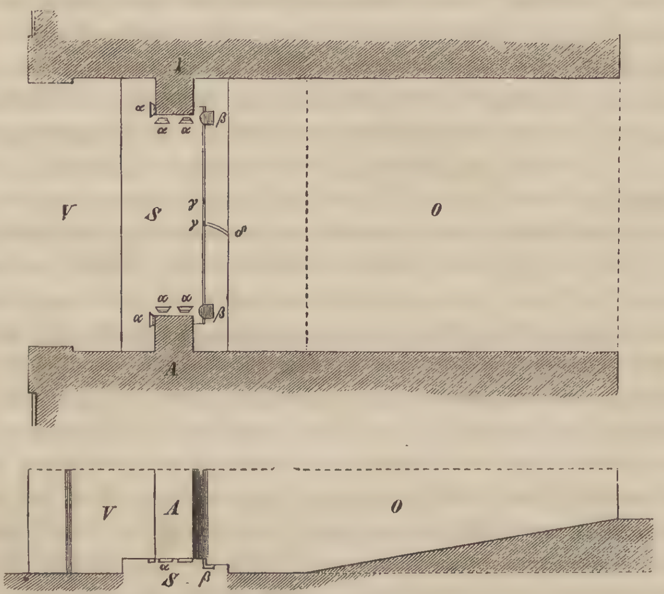
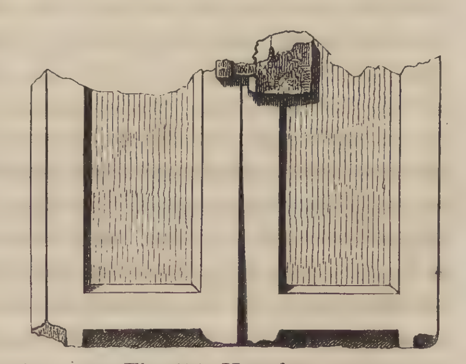


Fig. 158. Hausflur der *Casa di Pansa.*

Flügelthür mit ihren Angelzapfen und einem mächtigen, aber sehr verrosteten Schlosse können wir unseren Lesern durch Fig. 159 wenigstens einigermassen eine Vorstellung geben. Dieselbe stellt in einer von dem Verf. selbst so gut es gehn wollte gemachten Zeichnung einen der schon früher erwähnten im kleinen Localmuseum von Pompeji aufbewahrten Gypsabgüsse einer hölzernen, verkohlt gefundenen Thür, und zwar deren innere Ansicht dar. Zierlicher gestaltete Thüren werden wir an einem anderen Orte beibringen. Vergessen wir nun aber nicht, der freundlichen Sitte Erwähnung zu thun, nach welcher die Schwelle der Hausthür oft, auch in Pompeji einige Male, mit dem Bewillkommnungsgruss SALVE in Mosaik geschmückt war. Auf die Hausthür folgt der innere Hausflur, *ostium*, 4 auf dem Plane, zur Seite dessen sich in der Regel ein Kämmerchen 5 für den *ostiarius*, den Portier, befindet, neben welchem man oft einen Hund ankettete, oder ihn nur malte oder


Fig. 159. Hausthür.

von Mosaik in den Fussboden einlegte, wie dies in Pompeji im homerischen Hause der Fall ist. Eine Inschrift »*Cave canem!*« nimm dich vor dem Hunde in Acht! warnte vor der allzu grossen Annährung an den vierfüssigen Wächter und findet sich auch neben dem erwähnten Mosaikhund, den unsere Abbildung darstellt. Das Ostium steigt in der Regel nach einer kurzen Strecke, welche der einwärts schlagenden Thüren wegen horizontal liegt (s. Fig. 158), gegen das Atrium etwas an, um dem Regenwasser aus diesem Abfluss zu leisten; deswegen finden sich in diesem Gange auch Abzugslöcher für die Nässe, oder die Schwelle ist horizontal von solchen durchbohrt, sodass ein weiterer Abfluss in das Vestibulum und so auf die Strasse stattfand. Es sei noch bemerkt, dass der Name *ostium* für den Hausflur hinter der Thür zweifelhaft sein mag; ihn mit der Bezeichnung *fauces* zu vertauschen ist jedoch nicht erlaubt, und eben so wenig ist der Zweifel an der Existenz dieses inneren Flurs im römischen Hause gestattet, welcher durch zahlreiche Beispiele in Pompeji beseitigt wird. Die Annahme einer zweiten Thür sei es vor dem Vestibulum oder am Ende des Atrium wird, und zwar ebenfalls durch die Monumente Pompejis sehr bestimmt als Irrthum erwiesen; ein doppelter Verschluss kommt nicht sowohl selten, als vielmehr niemals vor. Auf das *Ostium* folgt unmittelbar das *Atrium*, der bei weitem am meisten charakteristische Theil des römischen Hauses. Ueber die Frage, ob der Ausdruck *cavum aedium* oder *cavaedium* nur ein zweiter Name für das Atrium, oder ob das Cavaedium ein eigener, von dem Atrium gänzlich zu trennender Raum, d. h. der innere Hof, das Peristylium sei, herrscht eine grosse Meinungsverschiedenheit, deren Acten ich auch nach den neuesten Untersuchungen von Rein in der 3. Ausgabe von Beckers Gallus noch nicht für geschlossen erachten kann. Es ist nicht dieses Ortes auf den erwähnten, auf der Auslegung einer Reihe von Stellen antiker Autoren beruhenden Streit näher einzugehn; nach der Auffassung der Einen unterscheiden diese Atrium und Cavaedium, nach derjenigen der Anderen, welche mir die richtigere scheint, identificiren sie dieselben; glücklicher Weise hat aber auch der Streit durch die neuesten Erörterungen seine eigentliche Bedeutung und Pointe verloren, so dass wir nicht genöthigt sind, hier kurz absprechend in demselben Partei zu ergreifen. Eine eigentliche und wesentliche Bedeutung hatte die Ansicht, welche Atrium und Cavaedium trennt, nur so lange, wie behauptet wurde, das Atrium sei ein wesentlich ganz bedeckter Saal mit höchstens einem kleinen Oberlicht, aber ohne Compluvium und Impluvium u. s. w. gewesen, das Cavaedium dagegen der innere Hof mit dem Impluvium u. s. w., und so lange an diese Behauptung die weitere sich knüpfte, die Häuser in Pompeji haben keine Atrien und seien folglich mehr nach griechischem als nach römischem Plane

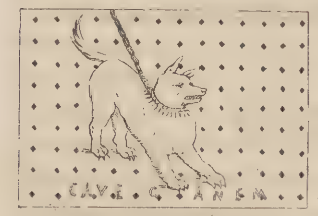


Fig. 160. Mosaikhund.

gebaut. Seitdem dieses aber als ein fundamentaler Irrthum anerkannt ist, seitdem die Verfechter der Ansicht, dass Atrium und Cavaedium zu trennen seien, ihre Behauptung über das Wesen und die Beschaffenheit der Atrien als bedeckter Sääle auf die ältere Zeit beschränken, die weit hinter dem Bau der pompejaner Häuser zurückliegt, und seitdem sie zugestehn, in der neueren Zeit, um die es sich für uns einzig und allein handelt, seien die Atrien zu cavaedienartigen Höfen geworden und die Cavaedien zu Peristylien, würden wir durch die Trennung beider Ausdrücke höchstens das Eine gewinnen, dass wir den Peristylium genannten inneren Hof mit einem römischen Namen als Cavaedium bezeichnen könnten. Dasjenige, worauf es in der That ankommt, ist, dass man das Atrium nicht als bedeckten Saal, sondern als (mit einer Ausnahme, siehe unten) nur zum Theil überdachten Hof mit dem Impluvium und Compluvium anerkennt, um welchen ausser einzelnen Wohn- und Schlafzimmern, gelegentlich auch Vorrathskammern und dgl. besonders die für den öffentlichen Theil des römischen Hauses charakteristischen Gemächer, die Alae und das Tablinum gruppirt sind. Und da dies erkannt und zugestanden ist, da ferner anerkannt ist, dass die Häuser in Pompeji nach römischem Plane gebaut sind, was man nie hätte bezweifeln sollen, und was entscheidend schon dadurch bewiesen wird, dass die Privathäuser in den Fragmenten des antiken Planes Roms, welche im capitolinischen Museum in die Wände der grossen Treppe eingemauert sind, abgeb. u. A. in Mazois Ruines de Pompéi Tome 2. Pl. 1, mehr oder weniger deutlich dieselbe Anlage wie die Häuser in Pompeji zeigen, so mag man den Rest der Streitfrage auf sich beruhen lassen. Das Atrium also, 6 auf dem Plane, ist, das haben wir festzuhalten, ein Hof im Inneren des vorderen Theiles des Hauses entsprechend, dem Peristyl oder der Aule der Andronitis im griechischen Hause. In diesem Atrium hatte ein zweiter, *atriensis* genannter Sclave den Dienst und die Wache, der sich in dem Gemache 7, der *cella atriensis* neben der Treppe 8 aufhielt.

Vitruv unterscheidet fünf Arten von Atrien, das toscanische, das tetrastyle, das korinthische, das *displuviatum* und das *testudinatum*. Wenige Worte werden genügen, um diese Benennungen, die wir fast alle in Pompeji mit Beispielen belegen können, klar zu machen. Die ersten vier Arten waren theilweise, das *testudinatum* allein war ganz bedeckt. Das *Atrium tuscanicum* ist das einfachste von allen. Es ist ein viereckiger Hof, dessen nach innen geneigtes Dach von zwei Hauptbalken und zwei in dieselben eingebundenen Nebenbalken getragen wurde. Die Enden der Hauptbalken lagen in den Wänden, in denen in Pompeji noch meistens die Löcher für die Balken erhalten sind. Die folgenden beiden Abbildungen, ideale Reconstructionen Mazois', im Ganzen vollkommen richtig, wenn auch in Einzelheiten von neu entdeckten Monumenten abweichend, werden Alles leicht verständlich machen. *a* sind die Mauern, *b* die Hauptbalken, *trabes*, *c* die in die Hauptbalken einge-

fugten Nebenbalken, *tigilli* oder *trabeculae*, durch welche die viereckige innere Oeffnung hergestellt wird, *d* die Zwischenbalken, *interpensivae*, durch welche die gleiche Höhe dieses ganzen Balkenwerks hergestellt wird, *e* die geneigten Streben, *tigni colliciarum*, *f* die Latten, *capreoli*. Gedeckt wurde das Dach durch zweierlei Ziegel, Plattziegel, *imbrices*, 1 und Hohlziegel, *tegulae*, 2, welche über die zusammenstossenden Plattziegel gelegt wurden, um die Fugen zu schliessen; von ihnen unterscheidet man noch die Hohlziegel, welche den Zusammenstoss der Dachseiten bedecken, 3, unter dem Namen der *tegulae colliciarum*. Die richtige Anschauung der Gestalt und Anwendung der verschiedenen Ziegel und die Art der Dachbedeckung verdanken wir schon früher erwähnten neueren Ausgrabungen in Pompeji. Von dem vollkommen erhaltenen Atriendach, von dem oben S. 39 gesprochen wurde, giebt es noch keine Abbildung, wir müssen uns einstweilen mit derjenigen genügen lassen, welche das nur theilweise erhaltene Dach des Peristyls in der *casa di Sirico*, ausgegraben 1852 darstellt (s. Fig. 163), welches aber vollkommen hinreichen wird, um die Arten der Ziegel und ihre Verwendung klar

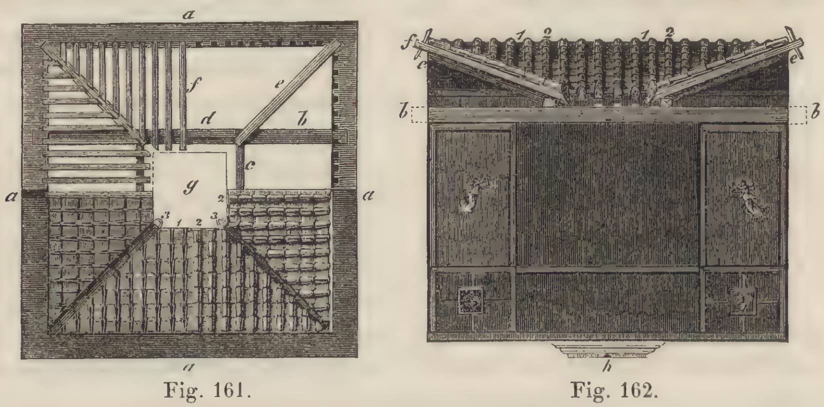


Fig. 161. Fig. 162.

Plan und Durchschnitt eines toscanischen Atrium.

zu machen. *A* sind die Plattziegel, *B* die über ihre Fugen gestürzten Hohlziegel, *C* sind die eigenthümlichen, bisher nicht bekannt gewesenen Flachziegel, mit denen die zusammenstossenden Kanten zweier nach innen gegen einander geneigten Dachschrägen gedeckt wurden, eine offenbar vortreffliche Erfindung um so wohl den raschen Ablauf des Wassers wie auch die Dichtigkeit der Bedachung an dem Punkte zu sichern, welchem das Wasser von beiden Dachschrägen zulief. Einige der gewöhnlichen Plattziegel 1, 2, 3 sind mit eigenen Lichtöffnungen von etwas verschiedener Gestalt versehn, die möglicher Weise, obgleich nichts dergleichen aufgefunden worden, mit irgend einem durchsichtigen Material geschlossen gewesen sind, um ihren Zweck, den Regen abzuhalten, zu erfüllen, und dennoch Licht in den unter ihnen belegenen Raum zu lassen. Ganz sicher sind wir übrigens über diese Einzelheit noch

nicht. Beigegeben sind unserer Figur Abbildungen der einzelnen Ziegel in grösserem Massstabe, mit denselben Buchstaben und Zahlen wie in der Gesammtzeichnung versehen; *C′* ist eine Profilansicht der neuentdeckten Eckziegel, welche deren Biegung und aufstehende Ränder zeigt, über welche die Hohlziegel gelegt wurden. Die in unserer Fig. 161 u. 162 wohl etwas zu

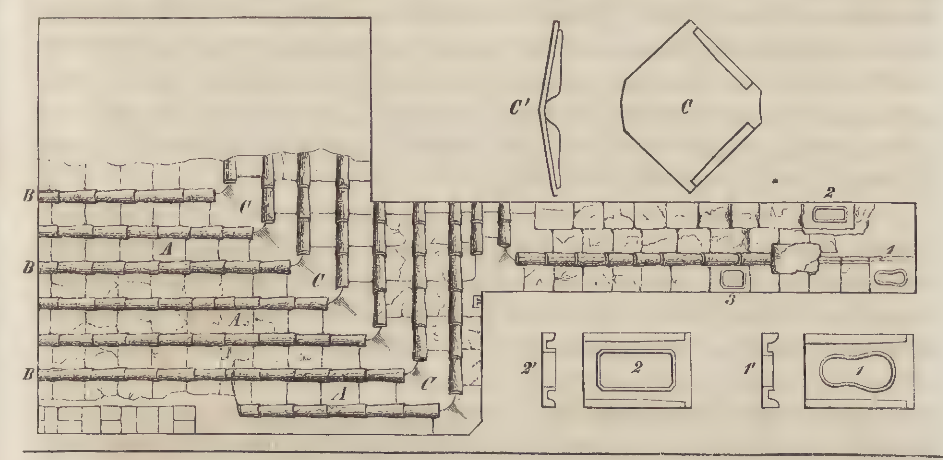


Fig. 163. Dach im Peristyl der *casa di Sirico.*

klein angegebene viereckige Oeffnung in der Mitte des vierseitig nach ihr abfallenden Daches, der natürlich das Regenwasser zufloss, heisst das *impluvium g*, und eine im Boden unter derselben angebrachte ausgemauerte Vertiefung, in welcher das Regenwasser sich sammelte, *h* Fig. 162, das *compluvium.* Aus diesem wurde das Wasser durch Röhren in eine Cisterne geleitet, aus der man es zum häuslichen Gebrauche schöpfte, und welche sich oft unter einen grossen Theil des Atrium erstreckt.

Das *Atrium tetrastylum* oder das viersäulige Atrium ist ganz wie das *tuscanicum*, mit der einzigen Ausnahme, dass die Hauptbalken an den vier Punkten, wo die Nebenbalken aufliegen, von vier Säulen unterstützt werden. Ein Beispiel hiefür bietet unter anderen die s. g. *casa di Championnet* südlich vom Forum in Pompeji No. 77, ein zweites das Haus des Ebers No. 81 im Plane, ein drittes das Haus neben der *casa di Olconio* No. 9 an der Strasse gleichen Namens u. A. Offenbar wurde diese Einrichtung getroffen, um das Atrium erweitern zu können, da die Hauptbalken nur in mässiger Länge die Last des Daches zu tragen vermögen.

Auch das *Atrium corinthicum* ist ganz verwandt, und unterscheidet sich wesentlich nur durch eine grössere Oeffnung des Impluvium und eine grössere Zahl von Säulen um dasselbe. Zugleich stellt dasselbe fast ganz das Peristyl der griechischen Andronitis dar, wie denn sein Name offenbar genug auf seine griechische Herkunft hinweist. Ein Beispiel in der *Casa di Castore e Polluce,* No. 42 im Plan.

Abweichender ist das *Atrium displuviatum*, obwohl es noch zu den mit innerer Oeffnung versehenen gehört, dadurch, dass bei ihm das Dach nicht nach innen, sondern nach aussen geneigt ist, so dass der Regen nicht in das Impluvium zusammenfloss, sondern in Rinnen gesammelt wurde, welche, an der äusseren Dachkante angebracht, ihren Inhalt in Röhren ergossen, die das Wasser in die Cisterne führten. Vitruv nennt diese Art der Bedachung bequem für die Aufstellung von Triclinien, für welche der Raum nicht durch das Compluvium beschränkt wurde, hebt aber den Nachtheil für die umgebenden Wände hervor, der durch minder raschen Ablauf des Wassers herbeigeführt werde. Auch hiervon haben wir in Pompeji in der s. g. *casa di Modesto*, №. 22 im Plan, ein Beispiel.

Endlich war das *Atrium testudinatum* mit dem *displuviatum* insofern verwandt, dass auch bei ihm das Dach sich nach aussen neigte, unterschied sich aber von allen anderen Atrien dadurch, dass es, ganz bedeckt, keine Compluvialöffnung hatte. Der Name stammt von dem Vergleich des Daches mit der Schale einer Schildkröte (*testudo*), aber irrig ist es, anzunehmen, alle *Atria testudinata* seien gewölbt gewesen; es fragt sich vielmehr, ob dies jemals der Fall war. Offenbar konnte man *Atria testudinata* nur klein machen und wahrscheinlich wird man Glasfenster in das Dach eingesetzt haben, um das nöthige Licht zu erhalten. Ein Beispiel in Pompeji ist bis jetzt nicht nachgewiesen.

Bei den ersten drei Arten des Atrium, deren Dach nach innen geneigt ist, wurde dasselbe am Saume des Compluvium mit aufrechtstehenden verzierten Schlussziegeln, Antefixen in Palmettenform versehen, hinter denen die Regenrinne lag oder die dieselbe bildeten, während häufig in den Ecken Löwenköpfe oder ein ähnliches Ornament angebracht war, durch welches der Wasserguss in das Impluvium erfolgte. Die untere Kante der Hauptbalken wurde mit Latten benagelt und an diesen durch Stucco oder Malerei eine felderweise verzierte Decke hergestellt. Die Grösse des Compluvium variirt nach Vitruv zwischen $^1/_4$ und $^1/_3$ der Breitendimension des Atrium, von welchen Maassen sich das erstere meines Wissens nirgend, die letztere als Regel in Pompeji findet. Ueber die Oeffnung des Impluvium wurde ein, oft gefärbtes oder bunt gewirktes, Zeltdach ausgespannt, um die Strahlen der heissen Sonne zu brechen und im Atrium ein angenehmes, schattiges und kühles Helldunkel zu erzeugen. —

Um diesen Hauptraum des vorderen Theiles des Hauses gruppirt sich nun eine Reihe von Gemächern, welche ihren Ausgang in das Atrium haben und von ihm ihr Licht empfangen. Diese Gemächer, 9 auf dem Plan, haben verschiedene Bestimmung als Schlafzimmer für Gäste, Sclavenzimmer, auch Vorrathskammern u. s. w., und es ist kaum möglich, für sie einen gemeinsamen Namen aufzustellen. Nur einige derselben haben wir als festbestimmte

Theile der Wohnung zu unterscheiden und mit eigenen Benennungen zu belegen. Zunächst werden die beiden letzten Gemächer der Langseiten (in kleineren Häusern ihrer eines) in ihrer ganzen Breite offen gelassen, während alle übrigen durch eine Thür nach dem Atrium geschlossen waren. Diese offenen, zwischen Mauerpfeilern oder in prächtigeren Wohnungen zwischen Säulen eingefassten, in Pompeji fast immer durch sorgfältigere und schönere Bedeckung des Fussbodens, seltener durch reicheren Schmuck der Wände ausgezeichneten Gemächer, 10 auf dem Plan, heissen *alae*, Flügel, offenbar in Bezug auf das Atrium, als dessen Erweiterung sie betrachtet werden können. In diesen Alae dürfen wir die Audienzzimmer des Patrons für seine Clienten erkennen. Sodann haben wir unsere Aufmerksamkeit auf die hintere Seite des Atrium zu wenden. Hier, wo wir im griechischen Hause nur einen zu beiden Seiten von Zimmern eingefassten Gang aus der Andronitis in die Gynaekonitis finden, zeigt uns der Plan des römischen Hauses ein grosses wie die Alae nach dem Atrium zu ganz offenes Gemach, welches nach hinten entweder durch eine Mauer oder häufiger nur durch eine gemauerte Brüstung und einen grossen Vorhang oder endlich gar nicht geschlossen war. Dies ist das *tablinum*, 11 auf dem Plane, dessen Namen von *tabula* oder *tabella* abgeleitet ist; in diesem Gemache wurden nämlich die Ahnenbilder und Geschlechtstafeln vor der Oeffentlichkeit ausgestellt und wichtige Urkunden, namentlich über bekleidete obrigkeitliche Aemter u. dgl. aufbewahrt. Obgleich nun das Tablinum eigentlich nur der erweiterte Mittelgang des griechischen Hauses, und obgleich dasselbe meistens nur durch einen Vorhang abgeschlossen ist, folglich in diesem Falle einen Durchgang in die Privatabtheilung des Hauses allerdings gestattet, so war doch seine Bestimmung nicht die eines Ganges. Deshalb wurden entweder zu beiden Seiten des Tablinum Durchgänge, die *fauces*, angebracht, oder es fand sich, namentlich in weniger geräumigen Häusern, ein solcher Gang, wie bei 12 auf unserem Plane, an der einen Seite des Mittelgemachs, während seinem Eingang entsprechend andererseits hie und da eine falsche oder blinde Thür angebracht wurde. Dies letztere geschah, um für das an das Tablinum grenzende, nach hinten geöffnete Gemach der Privatwohnung einen grösseren Raum zu gewinnen. Durch diese Fauces bewegte sich der Verkehr zwischen den beiden Theilen des Hauses, wenn nicht der weggezogene Vorhang des Tablinum, falls dieses nach hinten ganz offen war, einen Durchgang sowie einen Durchblick durch dies Mittelgemach bis in den Grund des Hauses oder in seinen Garten gestattete. Nach Vitruv (6. 4) sollen die Fauces bei kleinen Atrien (d. h. Häusern) den dritten Theil der Breite des Tablinum haben, bei grossen die Hälfte; das trifft für Pompeji nur dann zu, wenn man es auf die Breite beider Fauces zusammen bezieht, nicht aber, wenn man es von jedem Gange einzeln versteht, wodurch man sich auch noch in andere Schwierigkeiten verwickelt. Die Fauces sind stets sehr enge Gänge oder Corridore, was auch

allein ihrem Namen entspricht. Durch die Fauces also betreten wir den privaten Theil des Hauses dessen Mittelpunkt wiederum ein dem Atrium entsprechender offener, säulenumgebener Hof, 13 auf dem Plane bildet, welcher den Namen des entsprechenden Theiles des griechischen Hauses, Peristylium, lateinisch Porticus erhalten hat, während ihn diejenigen, welche Atrium und Cavaedium unterscheiden mit dem letzteren Namen belegen. Das Peristylium ist jedoch bedeutend weiter offen, als das Atrium, immer von Säulen umgeben, welche oft einen oberen Umgang tragen, und häufig in der mittleren Oeffnung unter freiem Himmel als Garten, *xystus*, behandelt, falls die Häuser nicht einen eigenen Garten hinter sich hatten; häufig auch ist im Innern des Säulenumgangs ein Wasserbassin mit Springbrunnen oder einer Nische mit Wasserwerk im Hintergrunde, die *piscina* 14, angebracht und diese wiederum nicht selten mit Blumenbeeten umgeben, welche in anderen Fällen zwischen zwei niedrigen Mauern in den Intercolumnien angebracht werden. Heiterkeit und Luftigkeit war hier der Hauptzweck der Anlage, weshalb wir auch die Säulen von leichter, meist korinthischer Ordnung und weit gestellt finden. Um diesen Hof des Peristyls und seinen bedeckten Säulengang gruppiren sich nun die Privatgemächer der Familie, ähnlich wie die Zimmer des Vorderhauses um das Atrium. Hier finden wir zunächst die Schlafzimmer, *cubicula* 15, in grösseren Häusern dreifach durch vorspringende Mauerpfeiler abgetheilt, indem sie aus einem Vorzimmer *procoeton* 15 α, dem eigentlichen Schlafzimmer oder Ankleidezimmer β und einem Alkoven γ bestehen, welcher letztere entweder ganz oder grösstentheils von der meistens gemauerten oder auch bronzenen, hölzernen und elfenbeinernen Bettstelle eingenommen wird. Die Zahl der *cubicula* ändert sich natürlich nach dem Bedürfniss der Familie. Ferner begegnen wir den Speisezimmern, *triclinia* 16, so genannt von den drei Speisesophas oder Bänken, welche das Zimmer an drei Seiten umgeben, während die vordere vierte frei blieb, um der aufwartenden Dienerschaft Zugang zu dem in die Mitte gestellten Speisetisch zu gewähren. Gewöhnlich unterscheidet man ein Sommer- und ein Wintertriclinium (16 und 16′ auf dem Plan), deren ersteres in einer möglichst wenig sonnigen Lage angebracht wurde und gegen das Peristyl ganz offen war, wie die *alae* und das *tablinum* gegen das Atrium, um frische Luft einzulassen und die Aussicht auf das Peristyl mit seinen Blumen, Springbrunnen und sonstigen Decorationen zu gestatten. Das Wintertriclinium dagegen legte man an den sonnigsten Ort und öffnete es weniger weit, um den Zutritt der Luft abzuhalten. In grossen Häusern steigt übrigens die Zahl der Speisezimmer auf eine bedeutende Höhe, und dieselben unterscheiden sich nicht allein in der angegebenen Art nach den Jahreszeiten, sondern sowohl nach der Grösse wie nach der Pracht der Decoration, welche dem Aufwand der in ihnen gefeierten Mahle sich anpasste und noch sonst in mancherlei Art. In kleinen Häusern lag das Winter-

triclinium, wenn überhaupt ein solches vorhanden war, im ersten Stock. Die gewöhnlichen Triclinien fassten neun Personen nach dem Grundsatze der Alten, die beste Zahl der Gäste zu Tisch sei die: nicht unter der Zahl der Gratien (3) und nicht über der Zahl der Musen (9); ganz grosse Gastmähler gab man im Atrium oder im Oecus. Näheres über die Einrichtung der Triclinien wird sich bei der Beschreibung einiger Häuser in Pompeji beibringen lassen. Ferner verdienen als das Peristylium umgebende Gemächer ausser der Küche nebst Vorrathskammer, 17 auf unserem Plan, besonders noch Erwähnung die *oeci* und *exedrae*, indem sie mehr als die später anzuführenden der Norm eines Mittelhauses angehören. Die *oeci*, von *οἶκος*, waren weite Sääle, die grössten Gemächer des Privathauses, die eigentlichen Gesellschaftszimmer und deshalb so gross genommen, dass man zwei Triclinien in ihnen stellen konnte. Ihre Lage ist nicht absolut bestimmt, doch finden sie sich am meisten dem Tablinum des Vorhauses entsprechend an der hinteren Seite des Peristyls, 18 auf unserem Plan; neben ihnen ein Durchgang in den Garten nach der Art der *fauces* 19, weil die Oeci, obgleich offen, doch nicht als Gang dienten. Unterschieden werden tetrastyle-Oeci mit vier Säulen zum Tragen der Decke, korinthische mit doppelter Säulenreihe unbestimmter Zahl und ägyptische mit einer eigenen Einrichtung. In ihnen sind nämlich die Säulen über einander verdoppelt, wie wir dies im Jupitertempel kennen gelernt haben; die untere Reihe trug einen äusseren Umgang, einen erweiterten Balcon, von dem man die Aussicht geniessen konnte, die obere Reihe war mit Wänden geschlossen, welche Fenster durchbrachen, so dass wir also eine dreischiffige Einrichtung mit erhöhtem Mittelschiff finden. Endlich werden noch kyzikenische Oeci erwähnt, welche seltner im Gebrauch und speciell für den Sommer bestimmt waren, deshalb nach Norden sich öffneten und die Aussicht auf den Garten boten. Verwandt mit den *oeci* waren die *exedrae*, deren wir eine, der Vollständigkeit wegen, mit 20 bezeichnet, in unseren Plan aufgenommen haben, nur waren es kleinere, namentlich weniger tiefe, nach vorn ganz oder fast ganz offene Zimmer mit der Aussicht auf das Peristylium, welche zur Conversation dienten.

Dies sind die Gemächer des normalen Mittelhauses. Das obere Geschoss enthielt ausser den *cenacula* die Zimmer für die Sclaven, *ergastula*, Arbeitszimmer, genannt. Manche Häuser haben hinter der Wohnung einen Garten, auf den sich an der hinteren Façade des Hauses ein Säulengang, *porticus*, 21 öffnet und der eine Piscina, Brunnen und Springbrunnen und eine künstliche Gruppirung von Bäumen und Sträuchern, Büschen und Blumen enthielt, falls er nicht, wie z. B. der Garten im Hause des Pansa in Pompeji, zu Gemüsebau verwendet wurde. Manche Häuser mit sehr kleinem Gartenraum helfen durch auf die Hinterwand gemalte Bäume, Sträucher und Blumen aus, und hatten den Xystus im Peristyl. In mehren Fällen, deren wir zwei als Beispiele ausheben (Fig. 164) können wir die durchaus architektonisch sym-

metrische Anlage der Beete noch erkennen, indem dieselben mit hochkantig gestellten Ziegeln eingefasst sind. Der Geschmack solcher Anlagen ist in der modernen italienischen Gartenkunst ein ganz ähnlicher geblieben, so sehr

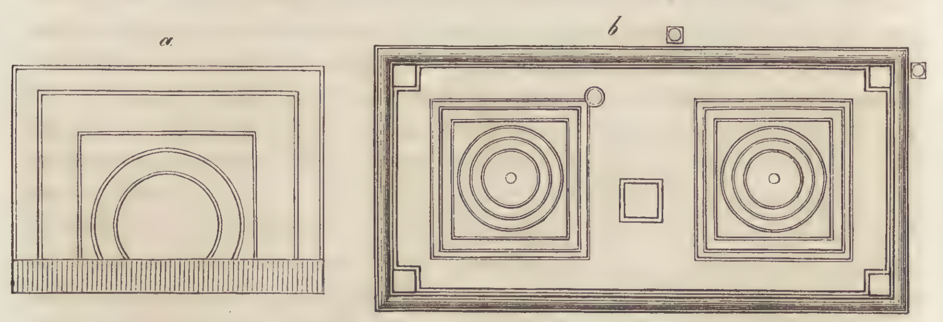


Fig. 164. Beetanlage in den Xysten zweier pompejaner Häuser.

die Anlagen selbst gewachsen sein mögen. Das erste Beispiel (*a*) ist aus dem hinteren Peristyl der *casa dei capitelli colorati*, das zweite (*b*) aus derjenigen der *capitelli figurati*, welche beide (60 und 62 im Plane) dicht bei einander unter No. 6 und 11 in der Fortunastrasse liegen.

Grenzte ein Haus mit mehren Seiten an Strassen, wie wir in unserem Plane angenommen haben, so sorgte man für eigene Ausgänge aus dem Hinterhause 22, welche den Namen *posticum* führen und dem Wirthschaftsverkehr einen kürzeren und zweckmässigeren Weg öffneten, als derjenige durch das Vorderhaus war, und zugleich dem Hausherrn gestatteten, den im Vorderhause wartenden Clienten auszuweichen, *postico fallere clientem*. Endlich haben wir noch zu erwähnen, dass meistens und so auch in unserem Plane die Häuser von einer Reihe von Läden 23 umgeben sind, die aus einem oder ein paar grösseren oder kleineren Räumen bestehen, und von denen oft einer (bei uns No. 24) mit dem Innern des Hauses in Verbindung stand, so dass in ihm offenbar der Besitzer des Hauses sein Gewerbe trieb und seine Waaren feil hatte oder durch Sclaven feil halten liess. Die übrigen Läden wurden vermiethet, oft mit Beigabe eines kleinen Zimmers im ersten Stock, einem *cenaculum*, *maenianum* oder einer *pergula*, wie dies in einer unten beizubringenden Vermiethungsanzeige ausdrücklich gesagt ist. Auch wurden *cenacula*, *maeniana* und *pergulae* allein vermiethet, und es sind seit den neueren vorsichtigen und conservativen Ausgrabungen mehre solche kleine Miethwohnungen im oberen Stockwerk, zum Theil mit vorspringenden Erkern, aufgefunden worden. Namentlich ist dies der Fall in der kleinen Gasse *del balcone pensile*, in welcher mehre Häuser neben einander, wie dies die verkohlt aufgefundenen und jetzt renovirten Balken beweisen, ziemlich weit über die Strasse vorspringende Erker (*maeniana*) gehabt haben. Von diesen ist einer, von dem wir in Fig. 165 eine Ansicht haben, vollkommen erhalten

oder nach Massgabe des in seinen Formen, wenn auch nicht in seinem Material erhaltenen Aufgefundenen durchaus restaurirt. Er findet sich in dem nach ihm benannten Hause *del balcone pensile*, einem an sich weder



Fig. 165. Maenianum der *casa del balcone pensile*.

grossen, noch besonders ausgezeichneten oder merkwürdigen Hause, obgleich dasselbe in seinen privaten Theilen anmuthig genug erscheint. Von diesen sticht das vermiethete Maenianum gewaltig ab. An dem ziemlich tiefen aber wenig breiten Hausflur liegt rechts ein ganz schmuckloses und von der Strasse aus durch ein vergittertes Fenster nothdürftig erleuchtetes Zimmer, wenn es ein solches, und nicht vielmehr ein Stall war; links sind ähnliche noch unansehnlichere und wüste Räume. Unmittelbar hinter der Thür, die vom Hausflur in diese Räume führt, liegt die, jetzt wiederhergestellte hölzerne Treppe, über die wir die kleine Miethwohnung betreten. Dieselbe besteht aus drei wenig geräumigen durch Thüren verbundenen Zimmern, welche zum grössten Theile freilich über dem Hausflur und dem stallartigen Zimmer liegen, zum Theil aber als Erker über die Strasse vorspringen, auf welche sie sich mit nicht allzu kleinen Fenstern öffnen. Ihr Fussboden ist von opus Signinum hergestellt, die Wände sind ganz einfach decorirt. Der Umstand, dass man in einem dieser Zimmer einen Gladiatorenhelm fand legt den Gedanken nahe, dass sie von einem, wahrscheinlich ausgedienten und deshalb aus der Caserne entlassenen Gladiator bewohnt gewesen sind. Die Thür des Privathauses, zu dem diese kleine Miethwohnung gehört, lag

im Hintergrunde des Ostium; schloss sie der Hausherr, so war er von der Miethwohnung abgetrennt, mit der er freilich einen gemeinsamen Hauseingang zu benutzen hatte.

Das Vermiethen solcher überflüssigen Räumlichkeiten der Häuser war ein nicht unbedeutender Erwerbszweig, und andererseits kann uns die Masse der Läden dieser Art in Pompeji, deren in jener Vermiethungsanzeige allein mehre Hundert einer Besitzerin gehörende angeboten werden, auf die Lebhaftigkeit des Verkehrs schliessen lassen. —

Ausser den genannten Gemächern enthalten grosse Häuser deren noch eine ganze Reihe zu den verschiedensten Zwecken als ein Bibliothekzimmer, ein Gemäldezimmer (*pinacotheca*), Badezimmer, Sphaeristerium zum Ballspiel, ein *aleatorium* für sonstige Spiele, dazu *apotheca*, *venereum*, *hibernaculum* und viele andere, welche der Luxus dem Bedürfniss hinzufügte, die uns aber grösstentheils für Pompeji nicht interessiren oder, wo sie sich finden, gelegentlich besprochen werden können. Vielfach findet man auch noch eine kleine Hauscapelle, *sacellum*, gewöhnlich im innersten Winkel der Privatabtheilung des Hauses, an deren Stelle aber in vielen Häusern ein blosser kleiner Altar vor einer Nische mit dem Bilde der Hausgötter in Sculptur oder Malerei tritt. Keller (*hypogaea* oder *apogaea*) im eigentlichen Sinne, wie wir sie bauen, sind in Pompeji wenigstens nicht häufig, denn weder die Cryptoportiken, welchen wir z. B. in der *casa dell' Ancora* und in der *Villa suburbana* begegnen, noch die nur halb unterirdischen Souterrains der grossen Kaufmannshäuser am südlichen Abhange des Stadthügels, auf welche wir ihres Ortes zurückkommen, können eigentliche Keller genannt werden. Nichtsdestoweniger sind deren einige vorhanden. So grenzt ein solcher an die Cryptoporticus der *casa dell' Ancora*, ein zweiter findet sich in dem kleinen Hause No. 92 im Plan an der *Strada Stabiana* (s. Fig. 180), ein dritter in der *casa del Centauro*, ein vierter, sehr geräumiger mit einer eigenen gepflasterten Einfahrt zieht sich unter der neuerdings ausgegrabenen *casa di Marte e Venere* am *Vico dei lupanari* hin; der merkwürdigste aber ist derjenige in der ebenfalls neu ausgegrabenen *casa dei marmi* am *Vicolo del panatiere*, welcher sich seitwärts am Peristyl und zum Theil unterhalb desselben befindet. Aus diesem steigt man auf einer gradeaus geführten Treppe von 12 Stufen in denselben hinab und befindet sich dann zunächst der Hauscapelle oder dem *sacellum* des *custos fontis* gegenüber, d. h. zwei Nischen mit davorstehendem Altar. Links erstreckt sich der Keller in zwei Abtheilungen, in deren erster sich der früher schon erwähnte tiefe Brunnen befindet. Der Keller ist mit einem spitzbogigen Tonnengewölbe bedeckt, durch welches Lichtöffnungen nach dem Peristyl hin gebrochen sind, während er sich gegen die Treppe mit zwei rundbogigen Eingängen öffnet; in seinem Grunde ist eine wie eine grosse Badewanne gestaltete Abtheilung, in welcher bei der Ausgrabung Kalk gefunden wurde.

Schliesslich müssen wir hier noch ein Wort über die gangbare Nomen-

clatur der Häuser in Pompeji sagen, der auch wir folgen, weil dies zur Verständigung nothwendig ist, obgleich die Namen nur selten gut gewählt sind. Einen Theil der Häuser hat man nach den Namen genannt, welche in den auf die Wände gemalten Wahlempfehlungen vorkommen, und welche man, abgesehn von wenigen Ausnahmen, mit Unrecht auf die Besitzer oder Bewohner bezog; so sind getauft worden z. B. die Häuser des Modestus, Pansa, Fuscus, Sallustius, Pomponius u. A. Zweitens entnahm man Häusernamen den Titeln der hohen Herrschaften, in deren Gegenwart und zu deren Ehre die Häuser oder einige Räume derselben ausgegraben wurden; so sind benannt die Häuser des Königs von Preussen, des Kaisers von Russland, der Königin von England, des Grossherzogs von Toscana u. A. Drittens benannte man die Häuser nach auffallenden Eigenthümlichkeiten der Decoration oder des Hausraths oder nach Hauptbildern oder irgend einem sonstigen Merkmal; von der Art sind z. B. die Namen der Häuser der bemalten und der Figurencapitelle, der schwarzen Wand, der Mosaikbrunnen, des Centauren, des Apollo, der Jagd; ferner der Silbergeschirre, der Glasvasen, des eisernen Heerdes, oder des Labyrinths, des Schiffes, des Ankers, des Bären, der fünf Gerippe. Endlich viertens hat der erkennbare oder vermuthete Stand des früheren Eigners zur Benennung der Häuser geführt, was z. B. von denen des Bildhauers, des Chirurgen, des tragischen Dichters u. A. gilt. — Nach diesen Bemerkungen werden wir uns jede Polemik gegen die gangbare Nomenclatur und selbst das »sogenannt« vor den Namen sparen können. Die wenigen richtigen sollen als solche bemerkt werden.

Unsere Musterung einer Auswahl charakteristischer Häuser Pompejis beginnen wir nach dieser Einleitung mit ein paar der kleinsten Häuser, die eben nur dem nackten Bedürfniss eines wenig begüterten Einwohners entsprechen.

Das erste dieser Häuser am *Vico di Modesto*, 16*a* im Plan enthält eben nur die Theile, die absolut nothwendig sind. Vor dem Hause befindet sich eine Bank *a*, auf welcher die Familie die freie Luft genoss, da das Haus weder Atrium noch Peristyl enthält. Durch die Hausthür gelangt man auf einen bedeckten Hausflur 1, von dem sogleich links die Treppe 2 in das obere Geschoss führt und von dem man ebenfalls links in das Zimmer des Sclaven 3 gelangt. Gradeaus kommt man auf einen unbedeckten Gang 5, welcher auf unserer Zeichnung schraffirt ist so weit er sich unter freiem Himmel befindet, und von dem aus das an ihm liegende Gemach 4, dessen Eingang vom Hausflur ist, durch kleine Fenster Licht erhält. Man kann annehmen, es sei etwa die Werkstatt ge-

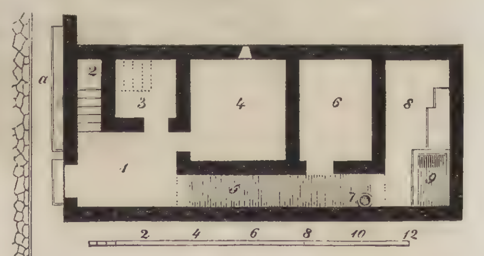


Fig. 166. Plan eines kleinen Hauses.

wesen, falls man den Besitzer als Handwerker denkt, wogegen der Umstand kaum in's Gewicht fällt, dass das Haus keinen Laden hat, während die sorgfältige Beleuchtung, der zu Liebe der Gang 4 unbedeckt ist, dafür spricht, dass hier eine Werkstatt gewesen sei. Hinter derselben liegt das Esszimmer 6, am Ende des Ganges die an ihrem Heerd erkennbare Küche 8 mit einem gemauerten Behälter für die Wäsche 9, während der Brunnen für das Regenwasser 7 am Ende des offenen Ganges liegt. Die Schlafzimmer werden wir uns im oberen Geschoss zu denken haben. — Das zweite Haus an der *Strada consolare*, 3*a* im Plan, hat einen Laden an der Strasse 2 neben dem Eingange 1, durch welchen man in eine Art von Atrium 3 gelangt, dessen Dach von zwei Säulen und zwei Halbsäulen getragen wird, übrigens Impluvium und Compluvium 4 zeigt. Man sieht, wie dieser Grundplan befolgt wird, wo es nur immer möglich ist, hier muss sich das Compluvium mit drei Dachschrägen und einer Lage an der Seite begnügen. Links vom Atrium liegt das einzige Gemach, das *cubiculum* des Herrn 5 mit dem Alkoven für das Bett am Ende, während die in sicheren Spuren erhaltene Treppe 6 zu einem einzigen Gemach im oberen Geschoss führte, in dem der Sclave schlief, während unter diesem sich die Küche 7 befindet. Die Figur 168 giebt einen restaurirten Durchschnitt dieses kleinen Hauses auf der Linie *a* — *b* im Plan.

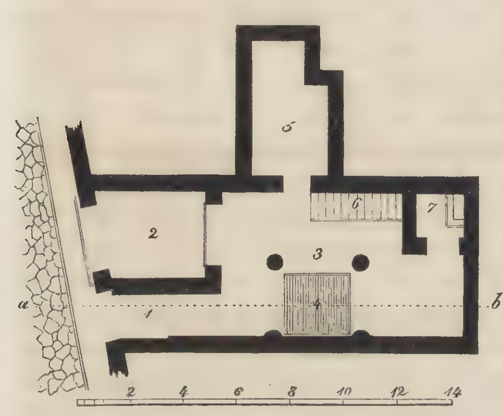


Fig. 167. Plan eines zweiten kleinen Hauses.

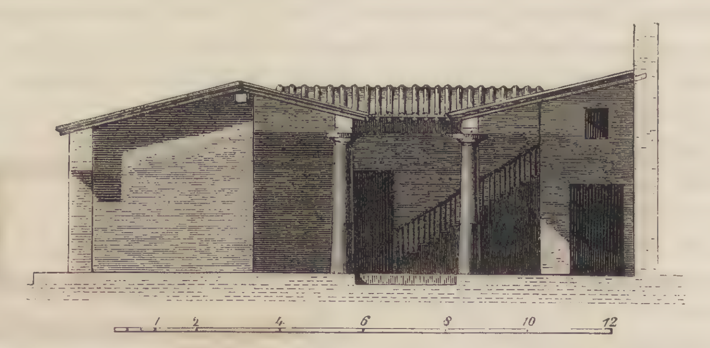


Fig. 168. Restaurirter Durchschnitt desselben auf der Linie *a*—*b*.

Endlich das dritte Beispiel dieser kleinsten Häuser muss einem Manne gehört haben, welcher in der bescheidenen Umgebung seiner kleinen Wohnung sein Leben mit Freuden zu geniessen liebte, wie wir das aus der Ein-

richtung des offenen Hofes mit dem weinbeschatteten gemauerten Triclinium schliessen dürfen. Das Häuschen, 7 im Plan, liegt nahe am herculaner Thor und an der Stadtmauer, deren jetzt in die Area des Hofes eingreifender Strebepfeiler x jedoch modernen Ursprungs ist. Durch den Eingang 1 gelangt man in einen bedeckten Corridor oder Gang 2, in dessen Hintergrunde die gebrochene Treppe 3 auf einen in dem unten folgenden Durchschnitt Fig. 172 erkennbaren Balcon oder eine Terrasse, wenn man es so nennen will, führt. Neben der Treppe ist die Cella des Sclaven 4, wahrscheinlich auch des einzigen in diesem Hause. Vom Ende des Ganges am Fusse der Treppe gelangen wir links in das Winteresszimmer 5 mit Fenstern nach dem Hofe und nach dem aus diesem in die vermuthliche Küche 6 und in die Hauscapelle 7 führenden Gange. Diese Hauscapelle ist eines der nicht häufigen Beispiele dieses Raumes in solcher Vollständigkeit in Pompeji, um so auffallender in einem so kleinen Hause, und deshalb wohl einer näheren Betrachtung nicht unwerth. Der Raum ist ganz ohne Fenster und deshalb, wie in der nebenstehenden restaurirten Ansicht Fig. 170, nur durch Lampenlicht erleuchtet zu denken. Im Hintergrunde, dem Eingange gegenüber befindet sich die Nische, in welcher die hier verehrte Gottheit in sehr mässiger und heutzutage nur noch in Spuren erkennbarer Malerei dargestellt ist. Von den in Mazois' Plane um den linken Theil dieses Gemaches vom Eingange bis zu der Nische herumgeführten steinernen Bänken habe ich Nichts aufzufinden vermocht. Ob die in diesem Heiligthum verehrte Gottheit, wie der Ergänzer der Räumlichkeit angenommen hat, der auch dem opfernden Besitzer eine grössere Last der Jahre aufbürdete, als uns nöthig scheint, nur Opfer von Früchten und Weihrauch

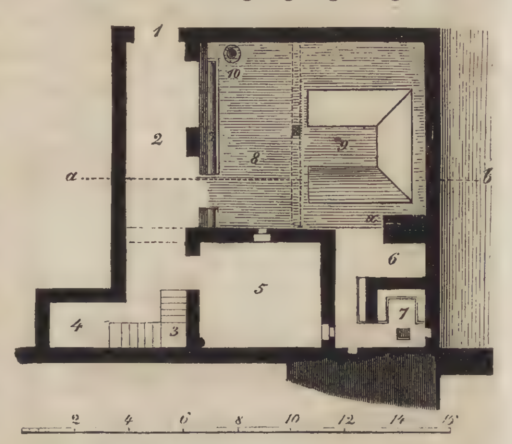


Fig. 169. Plan eines dritten kleinen Hauses.

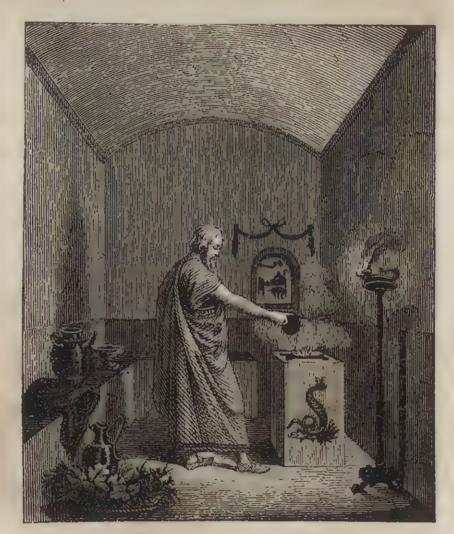


Fig. 170. Restauration der Hauscapelle.

empfing, ist schwer zu sagen, da es zweifelhaft ist, wie wir dieselbe, welche die folgende Abbildung Fig. 171 zeigt, benennen sollen, ob Fortuna oder Pomona oder mit einem anderen Namen, zu dem das Füllhorn in ihrem Arme stimmt. Wir wählen das Bild sowohl wegen der nicht uninteressanten Frage nach dem Namen der Göttin als auch deshalb aus manchen anderen aus, weil uns dasselbe ein recht sprechendes Beispiel der Gottheiten des Hauscultus und ihrer bildlichen Darstellung zu bieten scheint. Kehren wir zum Plane zurück. Den grössten Theil des Areals nimmt ein offener Hof 8 ein, in dem sich das gemauerte Triclinium 9 und der jetzt vollkommen verschüttete Brunnen 10 befindet. Dass dieser Hof mit einem Zeltdach überspannt oder vielleicht noch anmuthiger von schattigem Weinlaub überrankt war, wie unser Durchschnitt Fig. 172 zeigt, geht aus Löchern im Boden hervor, in denen Stützen standen, denen in die Mauer eingelassene Querlatten auflagerten. Das gemauerte Triclinium unter diesem jetzt verschwundenen Laubdach ist mit jetzt fast gänzlich fehlendem Stucco überzogen und dieser mit geringen Malereien verziert gewesen. Hinter dem Triclinium sehn wir in



Fig. 171. Bild einer häuslichen Gottheit.



Fig. 172. Durchschnitt des Hauses. Fig. 169.

der Wand noch eine Nische für ein jetzt fehlendes Bild vermuthlich einer der Gottheiten, denen der fromme Besitzer des Hauses bei seinen Mahlzeiten spendete. Die nöthigen Schlafzimmer befanden sich im ersten Stock, man gelangt in dieselben von dem Balcon aus durch eine Thür, die, wie die beiden Fenster der zwei Stuben, unser vorstehender Durchschnitt Fig. 171 auf der Linie *a—b* erkennen lässt.

Besuchen wir hienach etwas mehr der Norm mittlerer Wohnungen angenäherte Häuser. Ein vollständiges Atrium zeigt uns nach Mazois der Plan des nebenstehenden (von mir nicht aufgefundenen) Hauses. 1 Eingang, 2 Retirade (Privet) unter der innen am Hofe nicht hier am Hausflur beginnenden Treppe, 3 Atrium mit dem Compluvium 4; der Raum 5 zeigt eine Art von Exedra oder Ala, 6 sind *cubicula*; Mazois' Bezeichnung von 5 als Tablinum und von 6 als Alae ist augenfällig verkehrt; was für Schaustücke und Documente hätte ein Mann wie der Bewohner dieses Häuschens auch in einem Tablinum aufzubewahren gehabt? No. 7 ist ein Speisezimmer für ein Triclinium eingerichtet, 8 die Cella für den Sclaven, wenn nicht die Küche, die im letzteren Falle einen transportabelen anstatt eines gemauerten Heerdes gehabt haben muss. Im oberen Geschoss waren vier Zimmer.

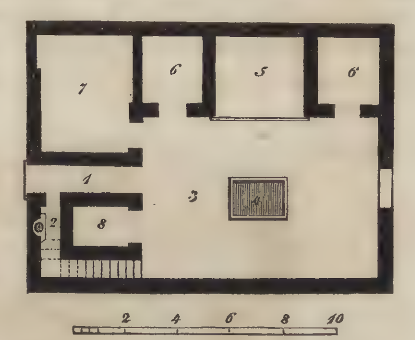


Fig. 173. Kleines Haus mit Atrium.

Das Haus, dessen Plan wir nebenstehend in Fig. 174 sehen, kaum ausgedehnter, als das vorige, und bekannt unter dem Namen der *Casa di Modesto*, 22 auf dem Plane, liegt an der Ecke des *Vicoletto di Mercurio* und dessen *di Modesto* und ist durch zwei Umstände besonders interessant. Erstens nämlich enthält es vorzügliche Gemälde zum Theil mythologischen Inhalts, so namentlich in dem Gemache 6 die bekannte Scene aus der Odyssee (10, 315 ff.), wo Kirke dem Odysseus das zauberische Weinmuss gemengt hat, und eben ihm, auf dessen Verwan-

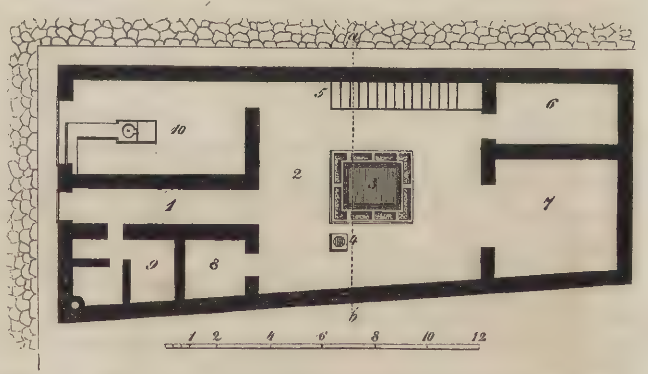


Fig. 174. Plan der *Casa di Modesto* mit *Atrium displuviatum.*

delung sie hofft, gebietet, zu den Genossen in den Kofen zu wandern, als Odysseus

> . . . . . das Schwerdt von der Hüfte sich reissend,
> Rannt' auf Kirke hinan wie voller Begier zu ermorden;
> Doch laut schrie sie und eilte gebückt ihm die Knie zu fassen.

Das ist genau dem Dichter folgend und doch in trefflicher malerischer Auffassung wiedergegeben (abgeb. b. Mazois 2. pl. 43). Andere Gemälde, so namentlich im Atrium, zerbröckelten, ehe sie gezeichnet werden konnten. Zweitens ist dieses Haus bemerkenswerth, weil es ein sicheres Beispiel des *Atrium displuviatum* (vgl. oben S. 244) bietet, welches unser Durchschnitt auf der Linie *a—b* in der 175. Figur zeigt. Dass dies Atrium ein *displuviatum* gewesen sei, wird, obwohl das Dach natürlich zerstört ist, bewiesen erstens durch die Art der Löcher in der Mauer für die Balkenlager und zweitens dadurch, dass das Compluvium (3 auf dem Plan) als Vertiefung fehlt, während der Platz unter der Dachöffnung mit einer kleinen Doppelmauer umzogen ist, welche höchst wahrscheinlich, man möchte sagen gewiss, diente, um Erde zur Zucht einiger Blumen aufzunehmen.

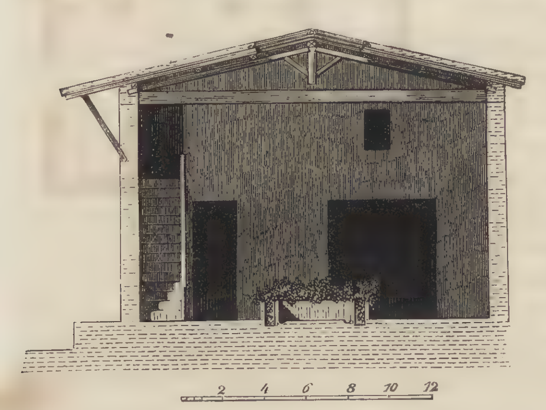


Fig. 175. Restaurirter Durchschnitt auf der Linie *a — b*.

Die Mündung der Cisterne, welche das nach aussen geführte Regenwasser durch Röhren sammelte, sehn wir in 4 neben dem Pseudocompluvium. Links im Atrium ist die Treppe 5, welche zu zwei Gemächern im oberen Geschoss führt, deren Fenster unser Durchschnitt zeigt. Die Treppe ist aus ihrer Spur in der Wand zu erkennen, aber noch sicherer daraus reconstruirt, dass sie der Symmetrie wegen auf der entgegengesetzten Wand in Malerei wiederholt ist. Die Gemächer 6 und 7, reichlich und schön geschmückt sind ihrer Bestimmung nach nicht ganz klar, 7, an dessen Hinterwand eine Darstellung von Phrixus und Helle gemalt und noch an Ort und Stelle ist, scheint eine Art Exedra, wie No. 5 in Fig. 173 oder auch ein Triclinium, dessen von Vitruv geforderter oblonger Gestalt sein Grundriss wenigstens ungefähr entspricht, 6 kann ein Schlafgemach etwa für einen Gast gewesen sein, 8 ist das Zimmer des Sclaven, 9 die Küche, 10 ein mit dem Innern des Hauses in Verbindung stehender Laden mit einer gemauerten Ladenbank.

Doch genug dieser kleinen Häuser; die gegebenen Beispiele, die sich bedeutend vermehren liessen, werden genügen, um klar zu machen, wie das Bedürfniss und der Raum die Norm der Grundlage festzuhalten strebte und

wie dieselbe modificirt werden musste. Wenden wir uns zu der Betrachtung einiger Häuser mittlerer Grösse, um auch bei ihnen die Entfaltung und die oft geistreiche Modification des Princips zu beobachten.

Als ein erstes Beispiel wählen wir die nach Hauptbildern in derselben sogenannte *Casa della toeletta del Ermafrodito* oder *di Adone ferito* No. 24. an der Strasse des Mercur (34 im Plan), ausgegraben 1835—1836.

Zur Verständigung über die Räumlichkeiten und deren Bestimmung werden hier wie bei den folgenden Plänen wenige Worte nebst dem Verweis auf die Zahlen des Planes genügen, denen wir andere Notizen hinzufügen werden, falls die aufgefundenen Gemälde, Sculpturen oder Mobilien dazu veranlassen. 1 Eingang oder Ostium, dessen Vestibulum nur aus der Schwelle besteht, 2 Atrium, 3 Compluvium, 4 *cubicula*; durch dasjenige links an der Strasse gelangt man an die Treppe 5 zum oberen Geschoss, 6 Ala von ungewöhnlicher Gestalt, gegen das Atrium durch eine hohe Schwelle abgegrenzt und im Innern mit einer umlaufenden Steinbank versehn,



Fig. 176. Plan der *Casa della toeletta del Ermafrodito.*

welche dem Gemach einigermassen den Charakter einer Exedra giebt, ohne freilich den einer Ala aufzuheben; für eine zweite dergleichen gegenüber war bei dem beschränkten Areal kein Raum; 7 Tablinum (?), nach hinten durch eine Schwelle abgegrenzt, 8 Fauces; links am Tablinum, wo das Areal breiter zu werden beginnt, liegt ein Gemach 9, welches wie eine Exedra aussieht, dessen Lage aber mit der weiten Oeffnung gegen das Tablinum und einem zweiten Ausgang nach hinten eben so sehr von dem Gewöhnlichen abweicht, wie seine Gestalt, indem es eine Art von Vorzimmer mit einem Alkoven darstellt; 10 *cubiculum*, 11 Zimmer von ungewisser Bedeutung, gegen das Peristyl mit einer Thür und niedriger Brüstungsmauer geöffnet; in ihm befindet sich an der Wand links vom Eingange aus dem Peristyl das Bild der Toilette des Hermaphroditen (abgeb. u. A. Zahn 2. 13), 12 Triclinium oder Oecus mit der offenen Aussicht auf das Peristylium 13, welches nur an zwei Seiten den Hofraum 14 umgiebt, in dem wir den Brunnen oder die Cisterne und eine kleine Piscina bemerken, während die Intercolumnien mit niedrigen Brüstungsmauern geschlossen sind. Ein hinterer Ausgang, *posticum*, 15 neben dem Triclinium führt zunächst in das Nachbarhaus und durch dieses auf die hinten an beiden Häusern vorbeilaufende Strasse der Fullonica. Auffallend ist es, dass man nicht mit Sicherheit die Küche nachweisen kann, möglicher-

weise ist sie in dem exedraartigen Zimmer 9 zu erkennen, wie sie denn auch in dem gleich zu betrachtenden Hause links vom Tablinum auf der Grenze der beiden Theile des Hauses liegt. An der Wand des Peristyls 14, dem Triclinium gegenüber, fand man das Gemälde, welches dem Hause den Nebennamen der *Casa di Adone ferito* gegeben hat, den verwundeten Adonis von Venus und Liebesgöttern beklagt, eines der bedeutendsten Bilder in Pompeji (abgeb. u. a. Zahn 2. 30), zu beiden Seiten die Darstellungen des Marsyas, der den Olympus auf der Flöte, und Chiron's, der Achill im Leierspiel unterweist, Stoffe, die auch sonst als Gegenstücke vorkommen. An der Hinterwand ist ein in einer Laube schlafendes Kind gemalt, in dem Cubiculum 10 an den beiden Wänden rechts und links schwebende Gruppen eines Fauns und einer Bakchantin.

Casa della Caccia oder *di Dedalo e Pasifae*, an der Strasse der Fortuna No. 14 und am *Vico storto* (im Plan 59) gelegen, ausgegraben 1832 und die folgenden Jahre.

1 Eingang mit markirtem Vestibulum und Ostium, 2 Atrium, 3 Compluvium, hinter dem ein Brunnen steht, 4 und 5 *cubicula*, 6 Ala, hier rechts, wie im vorigen Gebäude links, für eine zweite war auch hier kein Raum, 7 Küche mit erhaltenem gemauertem Heerde, hinter der, wie sehr häufig in Pompeji der Abtritt liegt, die Bestimmung des wenig erleuchteten Gemachs 8 zwischen der Küche und dem Durchgang 9 ist nicht klar, 10 Tablinum, 11 Winterspeisezimmer, 12 Peristylium, welches den Hofraum mit der 2,60 M. grossen und 1,35 M. tiefen Piscina 13 nur an zwei Seiten mit dorischen, unten roth bemalten und mit einer Brüstungswand (*pluteus*) verbundenen Säulen umgiebt. Ueber einer dieser Säulen steht noch eine zweite leichterer Ordnung, zum Beweise, dass oben eine Gallerie um den Hof führte, auf welche die Zimmer des oberen Geschosses ausmündeten. 14 Sommertriclinium, 15 Exedra, 16 Posticum, an dem die Treppe nach dem oberen Stockwerk und eine kleine Kammer liegt. 17 Kaufläden ohne Zusammenhang mit dem Hause. Die malerische Decoration ist reich, die beiden Wände, welche die rechte Ecke des Triclinium 14 bilden, sind mit Darstellungen der Horen als schwebenden Figuren bemalt, das *cubiculum* 4 zeigt auf seinen drei Wänden Leda, Venus und Diana, die Hinterwand der Ala eine reiche Architektur und in derselben als Mittelbild Achill auf



Fig. 177. Plan der *Casa della Caccia*.

Skyros unter den Töchtern des Lycomedes von Ulisses erkannt und entlarvt, ein in Pompeji mehrfach wiederholter Gegenstand. Auf den Wänden des Tablinum finden wir rechts Dädalus, welcher der Pasiphaë die von ihm gefertigte hohle Kuh bringt, und links Theseus, der von Ariadne den Knäuel empfängt, vermöge dessen er den Ausgang aus dem Labyrinth finden wird (Zahn 2. 33), auf den Wänden des Wintertriclinium 11 zwei schwebende bakchische Gruppen (die eine Zahn 2. 87). Die Hinterwand des Viridarium ist mit dem noch jetzt an Ort und Stelle befindlichen Bilde bemalt, von dem das Haus den ihm gewöhnlichsten Namen trägt (abgeb. Mus. Borb. 13. 18 und 19), darstellend eine Jagd und Thierkämpfe, in Scenen, welche die Venationes im Amphitheater darbieten mochten, welche aber hier in die freie Natur und zwar in eine ziemlich bedeutend gehaltene wilde Gebirgsgegend verlegt sind, in der wir doch wohl schwerlich ein Muster der Decorationen der Arena erkennen dürfen; die Wand desselben Viridarium der Exedra gegenüber ist mit zwei Landschaften mit Staffage (die eine Zahn 2. 60) geziert, die Wände der Exedra 15 haben oder hatten nur mittelmässige Bilder, eines, welches angeblich Apollon's Aufenthalt bei Admet, ein anderes, welches Venus Anadyomene (die aus dem Meer auftauchende) darstellt, während das dritte seiner Obscönität wegen weggenommen ist. In dieses Gemach ist man bei früheren Nachgrabungen durch ein Loch in der Wand gedrungen, welches man jetzt wie manche andere dergleichen an verschiedenen Stellen der Stadt als besondere Merkwürdigkeit zeigt; möglich, dass grade in diesem Hause mancherlei Kostbarkeiten begraben lagen, auf recht reichlichen Hausrath lassen wenigstens eine nicht unbeträchtliche Reihe von Gegenständen aus Bronze, Thon und Glas schliessen, die man hier nebst Esswaaren, namentlich vielen Eiern ausgegraben hat. In dem Fussboden des Atrium hinter dem Brunnen und vor dem Tablinum lag ein jetzt in das Museum geschafftes Mosaik, welches eine Maske darstellt und zu den bessern von Pompeji gehört.

Wir geben den nebenstehenden Plan eines dritten etwa gleich geräumigen Hauses und lassen den eines vierten folgen, um dem Leser eine so viel an uns liegt genaue Vorstellung von der Mannigfaltigkeit der Hausanlagen Pompejis zu geben, die immer nach dem Bedürfniss und dem Raum variiren, der zu bebauen war und doch fast immer nach antiken Begriffen sehr bequeme Wohnungen darstellen. Der Baumeister dieses Hauses des s. g. *del chirurgo* an der *via Consolare* (4 im Plan) ausgegraben 1770 u. 71 fand einen unregelmässig viereckigen Raum und man sehe, wie er sich zu helfen wusste, ohne ein einziges der Hauptzimmer anders als rechtwinkelig zu bauen. 1 Vestibulum von mehr als der gewöhnlichen Breite und Tiefe, in dessen Hintergrunde die Thür liegt, so dass hier das Ostium ganz in Wegfall kommt, 2 daneben links Laden im Zusammenhange mit dem Hause, in dem also die Waaren des Hausherrn feilgehalten wurden, seien dies Producte des Acker-

baus, seien es solche des Handwerks oder Gewerbes; denn warum sollte man bei Häusern von so geringer Ausdehnung nicht annehmen, dass sie Handwerker oder Gewerbtreibende bewohnten? Bei diesen mit dem Innern der Häuser zusammenhangenden Läden immer nur von den »Producten der Güter des Hausherrn« zu reden, die hier von dem *dispensator* genannten Sclaven verkauft worden wären, ist nicht allein einseitig und an sich seltsam, sondern durch den aufgefundenen Inhalt mehrer solcher Läden gradezu widerlegt; so verkauft z. B. um nur dies eine Beispiel anzuführen der Besitzer der s. g. *casa dei bronzi* Bronzesachen, von denen das Haus benannt ist. Sollte aber wirklich der Bewohner dieses Hauses ein Chirurg gewesen sein, wie man nach Massgabe der Auffindung von allerlei chirurgischen Instrumenten in einem Zimmer (wahrscheinlich No. 9 oder No. 10) im Innern des Hauses annimmt[49]), so würde man vielleicht sogar daran denken können, dass derselbe, wie mehr als einer seiner Berufsgenossen im heutigen Neapel, in diesem Zimmer an der Strasse manche der weniger tief eingreifenden Verrichtungen seiner Kunst vorgenommen habe, wenn damit die hier zerbrochen aufgefundenen thönernen Gefässe (Hydrien nennt sie der Fundbericht) übereinstimmten, was ich dahingestellt sein lassen will. In dem zunächst anstossenden Zimmer am Atrium fand man 78 Gewichte von Blei, zum Theil mit der auch sonst noch vorkommenden Inschrift EME auf der einen und HABEBIS auf der andern Seite (d. h. »kaufe« und »du wirst haben«, natürlich: die mit diesen Gewichten gewogenen Waaren). Im Uebrigen ist unter dem Hausrath ausser den chirurgischen Instrumenten nichts besonders Interessantes gefunden worden. An der rechten Ecke unseres Hauses liegt ein anderer, vermietheter Laden 3 mit einem Hinterzimmer 4, zu dem im oberen Geschoss noch eine oder ein paar Stuben vermiethet waren, wie die Treppe am Laden, die einen eigenen Eingang von der Strasse hat, bezeugt. 5 Atrium mit dem Compluvium, hinter dem wieder die Mündung der Cisterne zum Ausschöpfen des Wassers sich befindet; 6 verschiedene Zimmer, von denen dasjenige an der Strasse ausnahmsweise ein Fenster hat; ob das die Werkstatt gewesen ist? 7 Tablinum, 8 *alae*, 9 Sommertriclinium, (?), 10 Wintertriclinium, neben demselben ein nach hinten geöffnetes Zimmer 11 von ungewisser Bestimmung, mög-

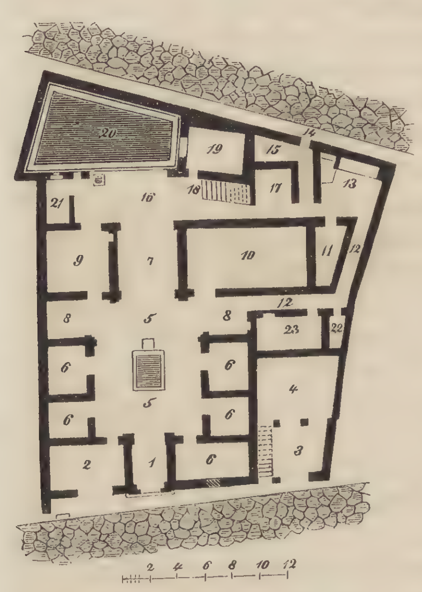


Fig. 178. Plan der *casa del chirurgo*.

licherweise nur eine Vorrathskammer, wofür der Umstand spricht, dass es durch seine Thür nur ein Dämmerlicht empfängt. An dem Wintertriclinium und diesem Raume vorbei führt der Gang (*fauces*) 12, den wir sonst neben dem Tablinum gradeaus gehend zu sehen gewohnt sind, für den aber hier kein Platz war, mehrmals umbiegend in die Küche 13, die an ihrem gemauerten Heerde wohl erkennbar ist, und an ihr vorbei zu einem hinteren Ausgang 14, neben dem das Sclavenzimmer 15 liegt. Der Hof 16 hinter dem Tablinum und dem Triclinium ist bedeckt, an ihm sehen wir eine Exedra 17, die Treppe in das obere Geschoss 18 und ein Zimmer 19 mit einem Fenster auf das kleine Viridarium 20, wahrscheinlich das *cubiculum* des Herrn, während ein ähnliches kleineres 21, ebenfalls mit einem Fenster auf das Viridarium zu gleichem Zwecke für ein anderes Mitglied der Familie gedient haben mag, und die übrigen nöthigen Zimmer eine Treppe hoch lagen. 22 ist das Closet, die Bestimmung des Raumes 23 mit geringem Licht unbekannt, wenn wir ihn nicht als Schlafzimmer betrachten wollen. Besonders hervorragenden Gemäldeschmuck hat dieses übrigens gut und massiv aus Haustein erbaute Haus nicht aufzuweisen; ein gering ausgeführtes Brustbild des Paris mit Eros in rundem Rahmen im Atrium und ein Bild des epheubekränzten Bakchus sowie der von Bakchus aufgefundenen Ariadne in der linken Ala, deren Fussboden ein hübsches schwarz und weisses Mosaik mit geometrischen Figuren enthält, dürften die bemerkenswerthesten sein.

Der Baumeister des nebenstehenden, nahe am kleineren Theater in der Strada Stabiana gelegenen 1795 ausgegrabenen Hauses 92 im Plane fand eine andere Aufgabe. Der Baugrund ist ein sehr gestrecktes Viereck und an drei Seiten (oben, rechts und links in unserer Abbildung) von anderen Gebäuden begrenzt, so dass die Hausthür nicht, wie dies gewöhnlich geschah, an die Schmalseite verlegt werden konnte. Ausserdem ist das Terrain ungleich indem die Strasse nach links in unserer Figur ziemlich stark fällt. Um nun diese Ungleichheit des Niveaus nutzbar auszugleichen hat der Baumeister den in unserer Figur nicht schraffirt dargestellten Theil des Hauses an der tieferen Stelle der Strasse unterkellert und um 7 Fuss über den in unserem Plane schraffirten erhöht, während er den Rest der Bedingungen, welche ihm sein Areal vorschrieb, dadurch erfüllte, dass er die

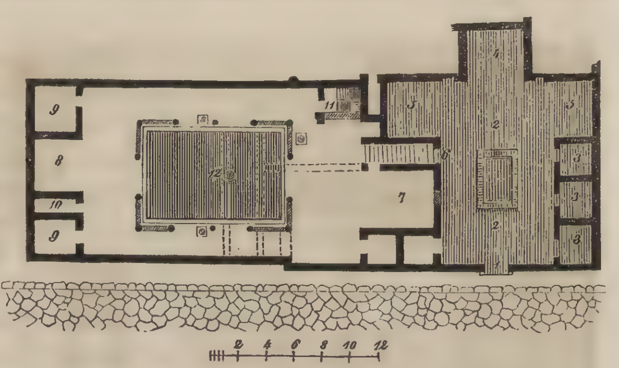


Fig. 179. Plan eines anderen mittelgrossen Hauses.

beiden durch eine Treppe verbundenen Theile der Wohnung neben einander anstatt hinter einander legte. Demnach finden wir in 1 die Eingangsthür ohne Vestibulum, in 2 das Atrium, in 3 *cubicula*, in 4 das Tablinum, in 5 die *alae*, in 6 die Treppe von fünfzehn Stufen in den privaten Theil der Wohnung, zunächst in das Peristyl, an dem ein vorn offenes Triclinium 7, gegenüber eine ebenfalls offene Exedra 8 und ihr zur Seite zwei *cubicula* 9, liegen. In dem Raume 10 führte die Treppe zu einem oberen Geschoss,

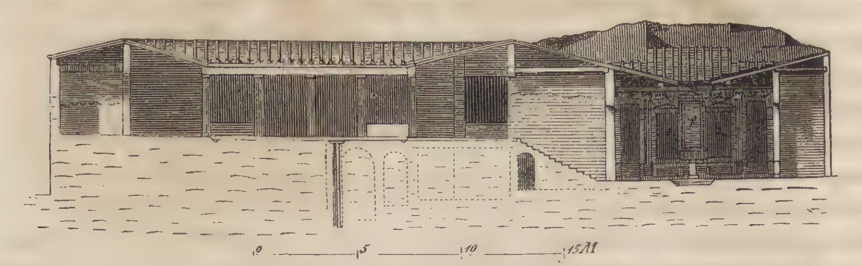


Fig. 180. Restaurirter Durchschnitt.

während wir in 11 die Treppe in den Keller, finden. Der restaurirte Durchschnitt Fig. 180 macht sowohl die besprochene Einrichtung klar, wie er den heutzutag verschütteten Brunnen in der Mitte des Peristylhofes 12 und eine Andeutung der Kellergewölbe sehen lässt.



Fig. 181. Restaurirte Ansicht der *Casa del poeta tragico.*

Die *Casa del poeta tragico* oder *Casa omerica*, gegenüber den älteren Thermen an der *Strada delle Terme* belegen und 1824—1825 ausgegraben (27 im Plan), verdankt ihren ersteren Namen insbesondere einem Gemälde,

in welchem man irrthümlich eine Leseprobe erkannte, und einem Mosaik im Tablinum, welches auf das Theater Bezug hat, den letzteren den zahlreichen Gemälden aus den homerischen Gedichten (namentlich der Ilias), mit denen fast alle Wände bedeckt sind. Durch diesen Bilderschmuck, der zu dem Vorzüglichsten zählt, was Pompeji aufzuweisen hat, und durch die edle Eleganz der Einrichtung ist dies Haus eines der berühmtesten der Stadt geworden und ist dasjenige, welches Bulwer in seinem Roman als die Wohnung seines feingebildeten Atheners Glaukos betrachtet. Diese Annahme lässt sich nun freilich so wenig rechtfertigen wie die andere, der Bewohner dieses Hauses sei ein tragischer Dichter gewesen, aber auch eine dritte Vermuthung über seinen Stand, nämlich er sei Goldschmied gewesen, welche von Gell ausgegangen ist, und welche ich selbst früher getheilt habe, lässt sich nicht halten. Diese Vermuthung stützt sich auf die Behauptung, in den mit dem Hause zusammenhangenden Läden sei eine Menge Goldschmiedewaaren nebst Geräthen der Goldschmiedekunst gefunden worden, allein die Ausgrabungsberichte [50]) zeigen, dass der allerdings nicht unbeträchtliche in diesem Hause ausgegrabene Goldschmuck zu den Läden in keiner näheren Beziehung stand, sondern vielmehr aus dem oberen Stockwerk mit dessen Mosaikfussboden herabgestürzt, folglich weit eher als der Schmuck der Frau vom Hause, denn als die Waare des Hausherrn zu betrachten ist. Sei deswegen der Besitzer dieses Hauses gewesen wer oder was er gewesen ist, jedenfalls treten uns in diesem wenig ausgedehnten Domicil Spuren reingriechischen Geistes reichlich entgegen und bezeugen, dass der Besitzer ein Mann von Bildung und Geschmack und beiher von Wohlhabenheit war. Ueber den Plan, der zu den einfachsten und regelmässigeren gehört, nur ein paar Worte.

1 Ostium; die zweiflügelige Hausflur lag unmittelbar hinter der Schwelle, welche hier die Stelle des Vestibulum vertreten muss, und zwar noch ausserhalb der kleinen Eingänge in die mit 2 bezeichneten Läden, welche also zum Hause gehören. Unmittelbar hinter derselben lag im Ostium das oben Fig. 160 mitgetheilte jetzt in das Museum geschaffte Mosaik mit dem angeketteten Hunde und der Inschrift *cave canem.* Das Ostium steigt nicht unbeträchtlich gegen das Atrium an und ist auch an seinem oberen Ende mit einer, wenngleich sehr einfachen, Mosaikschwelle geziert, während sich vor der unteren ein Loch zum Abfluss des aus dem Atrium kommenden Wassers befindet. 3 ist das Atrium mit seinem Compluvium, hinter dem schief gegen die Mitte ein hübsches Puteal der Cisterne steht, welche jetzt freilich verschüttet ist, von deren einstmaligem Gebrauche aber die in den inneren Rand des Puteals eingeschliffenen Rillen Zeugniss ablegen, welche von den Tauen herrühren an denen man die Eimer emporzog. Eine in den wesentlichen Theilen auf sicheren Elementen beruhende Restauration dieses Atrium nebst Tablinum und Fauces geben wir in der Figur 181. 4 Latrina, 5 Zimmer des Atriensis, in dem zugleich die nur noch in geringen Resten erkennbare Treppe

zum oberen Geschoss des Hauses lag, 6 verschiedene Wohn- und Schlafzimmer für Gäste, 7 Ala, 8 Tablinum, 9 Fauces, 10 Peristylium mit Säulenumgang an drei Seiten und einer Hauscapelle 11 an der Hinterwand, in der

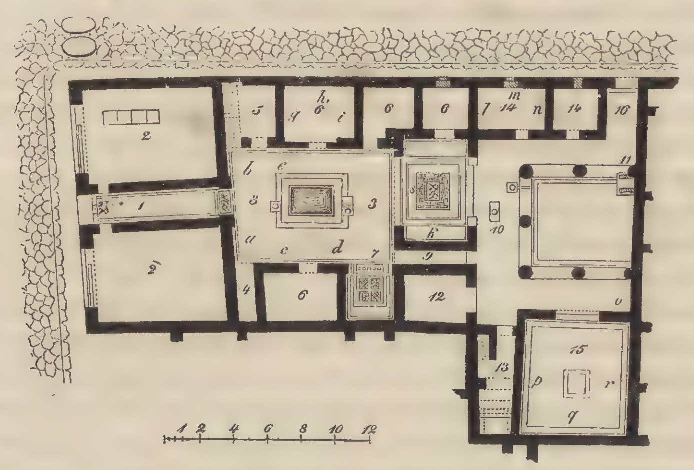


Fig. 182. Plan der *Casa del poeta tragico.*

man die Marmorstatuette eines Satyrn fand, welcher Früchte im Bausche eines um den Hals geknüpften Felles trägt, 12 wahrscheinlich Wintertriclinium, nicht Bibliothekzimmer, wie vielfach gesagt ist und zwar unter dem Eindruck, dass hier ein Dichter wohnte, 13 Küche, in deren Vorraum die Treppe zum oberen Geschoss des Hinterhauses liegt, unter derselben das Closet. 14 *cubicula*, 15 Sommertriclinium, geräumig und heiter, mit der Aussicht auf das Viridarium im Peristylhofe, 16 Posticum auf die *Strada della Fullonica,* welche seitwärts an dies Haus grenzt.

Wir durchwandern die bezeichneten Räume noch einmal, um uns den Bilderschmuck in seinem Reichthum und in seiner Anordnung zu vergegenwärtigen. Im Atrium finden wir (jetzt freilich meistens ausgehoben und in das Museum geschafft), abgesehn von decorativen Malereien, folgende Hauptbilder: bei *a.* Zeus und Here auf dem Ida nach dem 14. Gesange der Ilias, wegen seiner keuschen Zurückhaltung und Einfachheit, man könnte sagen wegen seiner epischen Stimmung eins der merkwürdigsten Gemälde in Pompeji, als solches durch immer erneute Erklärungen und Besprechungen nach Gebühr gewürdigt (ausgehoben, abgeb. z. B. Mus. Borb. II. 59.), *b.* Hier befand sich ein schon bei der Ausgrabung stark beschädigtes Gemälde, darstellend eine nackte Venus, welche mit der erhobenen rechten Hand ein leichtes blaues Gewand über den Kopf erhob, zu ihren Füssen eine Taube; Gell macht (N. Pomp. 2. p. 148) grosses Wesen von demselben, ja vergleicht das Colorit mit dem Tizians. Ich habe nichts mehr von dem Bilde gesehn, kann also auch nicht sagen, wie weit dessen Lob übertrieben ist. *c.* Uebergabe

der Briseïs durch Achill an die Herolde des Agamemnon, vielleicht das berühmteste aller pompejanischen Gemälde, das wir im artistischen Theil abbilden und besprechen werden (ausgehoben). *d.* Chryseïs' Einschiffung nach Ilias I. Vs. 310 (ausgehoben, abgeb. z. B. Mus. Borb. II. 57.), *e.* an Ort und Stelle, Fragment, ein Triton, der auf einem Seepferd eine Nereide durch's Meer führt, begleitet von einem Amor auf einem Delphin (abgeb. Zahn I. 22 und Roux II. 61.), *f.* stark zerstörtes Bild, an Ort und Stelle, von dem nur die Füsse mehrer Figuren erhalten sind. Von den Gemächern um das Atrium ist nur das grössere links mit nennenswerthen Gemälden geziert, in ihm finden wir und zwar sämmtlich noch an Ort und Stelle: *g.* Entführung der Europa (Zahn I. 38), *h.* Phrixus und Helle und *i.* Apoll und Daphne, obscönes, jetzt bis fast zur Unerkennbarkeit zerstörtes Gemälde, dessen Gegenstand zu den häufigeren in Pompeji gehört (Famin, *cabinet secret, pl.* 49). Im Fries dieses Zimmers ist ein Kampf von Fusskämpfern gegen Amazonen auf Streitwagen gemalt (Mus. Borb. I. A.). Im anstossenden Zimmer sind, ebenfalls noch an Ort und Stelle, auf abwechselnd rothen und gelben Wandflächen Vögel gemalt, die übrigen Zimmer sind noch einfacher decorirt. Die Ala ist ebenfalls einfach mit architektonischen Decorationen über einem schwarzen Sockel mit Pflanzen bemalt, hat aber einen hübschen Fussboden von schwarz und weissem Mosaik. Das Tablinum hatte nur ein mittelmässiges, ausgehobenes Gemälde auf der Wand *k.* (abgeb. Zahn I. 43), in welchem man bestimmt mit Unrecht Terenz hat erkennen wollen, welcher in Anwesenheit von Apollo und Diana mehren Personen ein Stück vorlese, nach anderer Deutung wäre hier wie in einem verwandten Bilde (abgeb. u. A. in R. Rochette, Mon. inéd. pl. 76). Orestes' Erkennung durch Iphigenia vermittelst eines Briefes nach Euripides' Erfindung zu erkennen, während eine neuestens aufgestellte Erklärung dasselbe auf die Geschichte von Admetos und Alkestis bezieht[51]). Der Fussboden zeigte ein merkwürdiges, jetzt ebenfalls in das Museum gebrachtes Mosaik, eine Theaterprobe oder die Vorbereitungen zur Aufführung darstellend (abgeb. farbig bei Gell *N. Pompeiana pl.* 45). Der Chorag, umgeben von verschiedenen Masken, überhört zweien Choreuten, die als Satyrn costumirt sind, ihre Rolle, während hinter ihm ein dritter sich mit einem gelben Gewande mit Hilfe eines Theaterdieners bekleidet. In dem ersten Gemache links am Peristylium haben wir bei *l.* an Ort und Stelle Ariadne vom Theseus verlassen, einer der häufigsten Gegenstände in Pompeji (Zahn I. 33), bei *m.*, erloschen, Narciss, sich im Quell spiegelnd, ebenfalls vielfach wiederholt (Roux 38, 40, 41, 111), *n.* Venus und Amor fischend nach der gewöhnlichen Bezeichnung, wahrscheinlich aber ist nur eine schöne Frau gemeint, die sich die Zeit mit Angeln vertreibt, und welche Amor auch hiebei nicht verlässt, wie denn Anmuth und Liebreiz schönen Frauen überall bleibt (abgeb. Zahn I. 20). Das folgende kleine Gemach hat auf den Seitenwänden Landschaften, auf der Hinterwand (erloschen) eine Papyrusrolle und

sonstiges Schreibzeug, wonach man dies Zimmer zum Studirzimmer gemacht hat. Am Ende des Peristylumganges rechts bei *o* ist das berühmte Gemälde der Opferung Iphigenias (ausgehoben, unzählige Male abgebildet, z. B. Mus. Borb. 4. 3.), gering in seiner Technik, aber höchst interessant in Auffassung und Composition. In einem Hauptmotiv nämlich, dem Dastehn des Agamemnon mit verhülltem Haupt, geht dasselbe auf ein hochberühmtes Bild von Timanthes zurück, von dem wir noch später im artistischen Theil zu reden haben werden. Endlich das Triclinium zeigt in gar anmuthigem Bilde an Ort und Stelle bei *p.* Leda mit dem Neste voll Kinder, welche aus den Eiern gekrochen sind, die Leda von dem Zeusschwan empfangen hatte; Tyndareus besieht sich die Kinderchen wie ein antiker heiliger Joseph (abgeb. Zahn I. 23). An der Hinterwand ist bei *q.* stark beschädigt die von Theseus verlassene Ariadne wiederholt, und die Seitenwand enthält bei *r.*, ebenfalls stark fragmentirt, Venus mit Adonis. Diese Bilder sind auf den Nebenfeldern der Wände von meistens schönen schwebenden Figuren umgeben, unter denen wieder vier Tänzerinnen und vier Kämpfer oder Heroen hervorzuheben sind; der Mosaikfussboden ist mit Arabesken, mit Fischen und Enten geziert. — Auch das obere Geschoss hatte reicheren Schmuck, als man gewöhnlich dort annehmen kann, wenigstens hat man bei der Ausgrabung einen Mosaikfussboden in Fragmenten gefunden, der von dort herabgestürzt war und der auf andere entsprechende Decorationen schliessen lässt.

Einen sehr regelmässigen Plan eines mittelgrossen Hauses bietet die, freilich ohne allen Grund, sogenannte *Casa di Olconio*, das Eckhaus an der *Strada degli Olconj* und derjenigen *dei Teatri*, deren Haupteingang an der erstgenannten Strasse unter No. 4 liegt. Einige der Läden, welche dieses Haus umgeben sind schon 1766 aufgegraben aber wieder verschüttet worden, die Ausgrabung des ganzen Hauses gehört dem Jahre 1861 und wir haben über dasselbe zwei genaue, einander vortrefflich ergänzende Beschreibungen von Minervini und Fiorelli[52]), auf welche wir unsere Leser für manches hier, wie bei anderen neuen Ausgrabungen, reichlicher als bei älteren bekannte Détails verweisen müssen, obgleich wir selbst die ausführlichere Beschreibung dieses wie einiger anderen der genauer bekannten Häuser für geboten gehalten haben.

Der Haupteingang 1 zwischen mannshoch roth, darüber weiss gemalten Pfeilern, an welchen man die Spur der hölzernen Antepagmenta deutlich wahrnimmt, war ohne Vestibulum unmittelbar an der Strasse mit einer zweiflügeligen Thür versehn, deren Verschluss ausser durch die gewöhnlichen in die Schwelle eingreifenden Riegel durch einen innen vorgelegten, in zwei Löcher in der Wand eingreifenden Querbalken (*sera*) bewirkt wurde. Das Ostium, dessen Wände über rothem Sockel mit gelber und grüner Eintheilung und kleinen Vögeln in den Feldern schwarz bemalt sind, war auf diesen durch eine rothe Borde getrennten Feldern mit graziösen schwebenden

weiblichen Figuren bakchischen Charakters geziert, welche schon 1855 gefunden und für das Museum ausgehoben worden sind. Auf dem obersten,

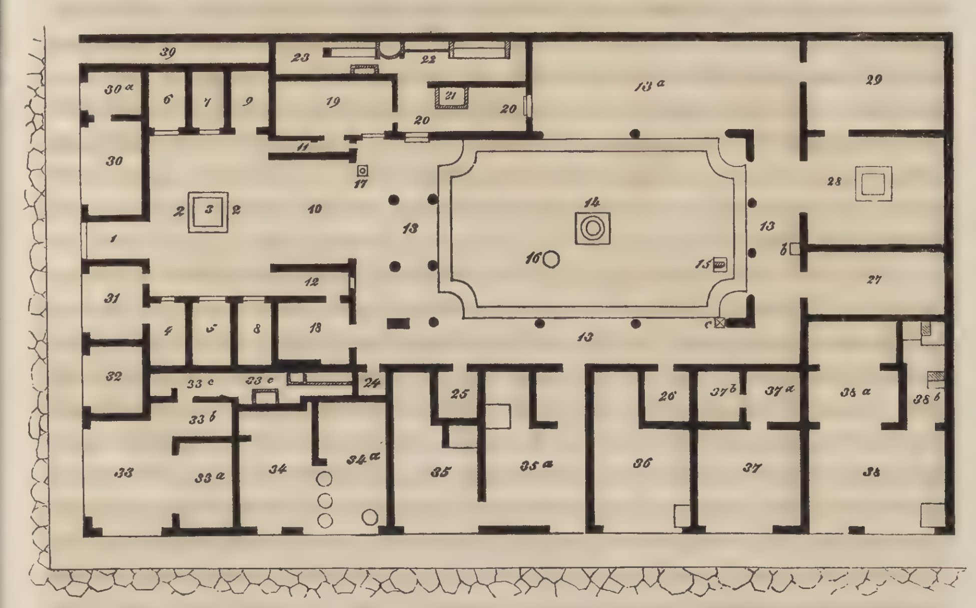


Fig. 183. Plan der *Casa di Olconio.*

weiss gegründeten Theil der Mauern sind phantastische Architekturen gemalt, von Figuren, Amorinen und Weibern, belebt.

Das toscanische Atrium 2 hat einen Fussboden von gestampftem Ziegel mit regelmässig in Linien eingelegten Marmorstückchen und in der Hauptsache über schwarzem Sockel mit grünen Pflanzen roth bemalte Wände ohne grade hervorragenden Gemäldeschmuck; hervorzuheben ist nur auf der Wand links vom Eingang ein gelagerter, epheubekränzter Silen, welcher seinen Thyrsus abgelegt hat und in beiden Händen das Dionysoskind emporhebt, welches sich bei dieser Manipulation des heiteren Alten einigermassen ängstlich geberdet; darunter ist auf gelbem Grunde eine grossartig gedachte Oceanusmaske mit Krebsscheeren in den Haaren gemalt, deren fliessender Bart seitlich in ein emporgeschwungenes Pflanzenornament übergeht. Das Compluvium 3 fand sich von seiner Bekleidung mit Marmorplatten entblösst und mag zur Zeit der Verschüttung in Ausbesserung gewesen sein. Manche interessante Stücke des Hausraths sind bei der Ausgrabung in diesem Atrium gefunden worden, und zwar zum Theil auf dessen Fussboden selbst, zum Theil vier Meter über demselben, woraus hervorgeht, dass sie den Zimmern im oberen Stockwerk angehört haben, von welchem sich beträchtliche Reste zeigen. Wir erwähnen nur die interessantesten der hier gefundenen Gegenstände. Unter den aus dem Obergeschoss gefallenen sind vor allen die

Gerippe zweier seiner Bewohner nebst mancherlei Gefässen von Thon und Glas hevorzuheben; unter denen, welche dem Erdgeschoss angehörten verdient besonderes Interesse das Gerippe der Frau vom Hause, welche mit ihrem in einer Büchse verwahrten Schmuck zu fliehen versucht hatte, aber nahe beim Tablinum niedergestürzt ist. Unter diesem Schmuck zeichnet sich ein Halsband besonders aus, welches aus einer Menge verschiedenartiger Amulette zusammengesetzt ist, und auf das wir zurückkommen werden. Ausserdem sind besonders mehre kleine Schlösser bemerkenswerth, welche auf hier vorhanden gewesene Schränke und Truhen oder Kasten hinweisen.

Von den das Atrium umgebenden Zimmern 4, 5, 6, 7, welche alle gegen jenes mit Thüren abschliessbar waren, deren Angeln man in den Schwellen sieht, war das erste rechts 4 die Celle des Sclaven, welcher den Verkauf uns unbekannter Waaren des Hausherrn in dem neben dem Ostium belegenen und mit dem Atrium sowie mit dieser Celle in Verbindung stehenden Laden No. 41 besorgte und vielleicht zugleich als Atriensis diente. Seiner Bestimmung als Aufenthalt eines Sclaven gemäss ist dies Zimmerchen sehr einfach auf weissen Wänden, die mit gelben und rothen Linien eingetheilt sind, mit Darstellungen verschiedener Gefässe, Candelaber und Festons decorirt. Viel reicher ist dagegen das folgende Cubiculum 5 geschmückt, welches durch eine Nische zur Aufnahme vielleicht der Bettstelle als Schlafzimmer bezeichnet scheint, obgleich man auch an eine sophaartige Ruhebank denken könnte, da die Decoration für ein Schlafzimmer nicht grade besonders geeignet ist. In derselben tritt nämlich abgesehn von reichen Ornamenten, Candelabern u. dgl. eine Reihe kleiner viereckiger Bilder hervor, welche in Halbfiguren Wesen hauptsächlich des bakchischen Kreises darstellen, ohne grosse Kunst, aber reizend gemalte Bildchen. Von dem Möbel, das hier gestanden, Bett oder Sopha, wurden einige Theile des bronzenen Beschlags aufgefunden; übrigens sind die Wände bei Gelegenheit alter Nachgrabungen durchschlagen. Ganz schmucklos ist die Celle 6 links am Atrium, welche mit dem Laden links am Ostium im Zusammenhange steht, also für den hier verkaufenden Sclaven wie die gegenüberliegende für seinen Collegen vom anderen Laden bestimmt gewesen; bemerkenswerth sind in derselben nur die Löcher in den Wänden, welche auf hier befestigt gewesene Börter hinweisen, auf denen Geräthe und Gefässe gestanden haben müssen, ähnlich wie man dergleichen in einem anderen gleich zu erwähnenden Beispiel besser erhalten aufgefunden hat. Auch die Wände dieser Celle sind bei alten Nachgrabungen durchschlagen. Gleiches gilt von den Wänden des anstossenden Cubiculum 7, welches einfacher als das gegenüberliegende 5, aber gleichfalls mit ähnlichen Bildern bakchischen Inhalts decorirt ist, von denen mehre durch die Durchschlagung der Wand zerstört sind. An der linken Wand hat eine hölzerne Kiste gestanden, von der man nur die Spuren in der Wand gefunden hat,

sowie ausserdem nur noch verschiedene Exemplare vielfach vorkommender, eigenthümlicher Röhren von Knochen, deren Bedeutung, lange ein Räthsel, jetzt erklärt ist, und auf welche wir bei Besprechung des pompejanischen Hausgeräths zurückkommen werden.

Von den beiden im Plan diesen Zimmern ganz ähnlich scheinenden Räumen 8 und 9 giebt sich No. 9 dadurch als Ala zu erkennen, dass es keinen Thürverschluss gehabt hat. Der Fussboden beider ist von opus Signinum, derjenige von 9 mit Marmorplatten und Mosaikborte in der Mitte ausgezeichnet; die Wände beider von antiken Nachgräbern durchbrochen, so dass der Gemäldeschmuck zum Theil zerstört ist. Dieser ist reichlicher und bedeutender in der linken Ala 9 als in der rechten; hier sind Bilder von Apollon mit Daphne, Perseus und Andromeda und ein halbzerstörtes zu nennen, von dem man besonders noch einen Herakles erkennt; von einem Möbel, das hier gestanden, Ruhebank oder dergleichen, ist die Spur in der Wand vorhanden. Anders verhält sich's mit dem gegenüber liegenden Zimmer 8, der Lage nach der zweiten Ala, von der es sehr zweifelhaft ist, ob dieselbe wenigstens in der letzten Zeit Pompejis als solche gedient hat. In ihr fand man nämlich, aufgestellt auf den Resten von hölzernen Börtern, welche in den Wänden befestigt waren, überaus reichliches K ü c h e n g e r ä t h von Bronze, Eisen und Thon. Natürlich widerspricht dieser Umstand der Bestimmung des Zimmers als Ala; wir werden es vielmehr als Gefässkammer anzuerkennen haben, womit es auch stimmt, dass es durch eine Thür verschliessbar gewesen ist. Die Lage dieser Gefässkammer ist auffallend genug, um so mehr, da wir die Küche auf der anderen Seite des Hauses finden werden. — Vollkommen normal liegt dagegen das Tablinum 10; gänzlich unverschlossen gegen das Atrium, gegen das Peristylium jetzt ebenfalls ganz offen, ist dies Tablinum in antiker Zeit gegen dieses mit einer sich mehrfach zusammenlegenden Thür von Holz verschliessbar gewesen, deren hölzerne Antepagmenta mit eisernen Krampen in die Wände befestigt waren. Der Fussboden ist von gestampftem Ziegel mit incrustirten Marmorstückchen, die Decoration der Wände ziemlich reich, obgleich zum Theil zerstört. Auf der Wand rechts sind in der Mitte die Reste einer der oft wiederholten Darstellungen von Selene und Endymion mit Wahrscheinlichkeit erkennbar, zur Seite waren weibliche Figuren gemalt und zwar in jener Technik, von der noch die Rede sein wird, und welche, wie das hier zum Theil geschehn ist, die auf den trockenen und gefärbten Stuccogrund aufgesetzte Farbe abblättern lässt. Auf der Wand links finden wir, wiederum zwischen weiblichen Figuren, welche mit jenen der rechten Seite die 4 Jahreszeiten darstellen mögen, einen Gegenstand, dem wir auch schon begegnet sind, Leda nämlich mit dem Neste voll Kinder, hier mit manchen Besonderheiten behandelt. Die Umrahmung der genannten Bilder zeigt die bekannten Architekturen; in der Höhe der Wand läuft ein kleiner Carnies von Stucco.

In 11 und 12 würden wir die Fauces zu suchen haben; doch ist nur 12 in der That dieser Durchgang zwischen dem öffentlichen und privaten Theile des Hauses, in 11 dagegen liegt oder lag die Treppe zum oberen Geschoss, deren erste steinerne Stufe erhalten ist, und unter welcher, vom Peristyl aus zugänglich ein Tisch an die Wand angelehnt gestanden hat; von Decoration ist nicht die Rede. Diese findet sich, wenn auch sehr bescheiden, in dem Gange 12, auf dessen Wände übrigens eine nicht künstlerische Hand mit rother Farbe allerlei Dinge angepinselt hat, als da sind ein Kahn und ein Gladiator. Ausserdem ist hier der Name PRIMI mit Farbe angeschrieben und ein Distichon eingekratzt, von dem wir mit anderen Graffiti später sprechen werden. Thürangeln zeigen, dass dieser Gang verschliessbar gewesen ist. — Mit 13 haben wir das Peristylium bezeichnet, über welches nicht viel zu sagen ist. Dem Grundgedanken nach umgeben den Xystus mit seiner ganz kleinen Piscina 14 an den Schmalseiten je 4 Säulen (an der vorderen deren 2 Reihen), an den Langseiten je 6 in ungleicher Weite von einander stehende Säulen, doch sind von diesen die Ecksäulen der ersten Reihe an der Vorderseite durch Pfeiler ersetzt, die innere Ecksäule links und die erste der Langseite mit einer Brüstungsmauer verbunden, welche deren Intercolumnium schliesst und aus der sie unten nur als Halbsäulen vortreten; und endlich finden wir an der hinteren Schmalseite an beiden Ecken zwei winkelig gebrochene Mauern aus denen die zweiten Säulen beider Seiten als Halbsäulen vortreten, während die Ecksäulen unterdrückt sind. Die Decke des Peristylumganges bildete zugleich eine breite von einer oberen Säulenstellung umgebene Gallerie, zu der die erwähnte Treppe 11 emporführte, und von der aus man die Zimmer des oberen Geschosses betrat. Links nach hinten bei 13*a* nimmt der Peristylumgang mehr als doppelte Breite ein und bildet hier eine Art von grossem offenem Saale, welcher als Sommertriclinium benutzt worden sein mag. Das Gärtchen in der Mitte ist von einer grossen Wasserrinne umgeben, in welche aus Röhren, die sich bei mehren Säulen finden aus der Höhe von 1,25 M. vom Boden verschiedene Wasserstrahlen sich ergossen. Die kleine Piscina in der Mitte 14 ist 2 M. tief; in ihr steht auf einer canellirten Säule, welche ein Wasserrohr umkleidet, ein runder marmorner Tisch, aus dessen Mittelpunkte sich der Wasserstrahl des Springbrunnens erhob. In den Wänden der Piscina sieht man acht eiserne Haken, an welchen man etwa Fleisch, Früchte u. dgl. zum Abkühlen in dem zu- und abfliessenden also stets frischen Wasser aufgehängt haben mag. Bei 15 ist ein kleiner Brunnen, gebildet durch die ziemlich rohe Marmorstatue eines Knaben, der einen Wasservogel und ein Gefäss in den Armen trägt und auf einer kleinen Marmortreppe steht, über deren Stufen der aus dem Gefäss gegossene Wasserstrahl herunterplätscherte. Bei 16 steht noch ein runder marmorner Tisch, während 17 die Mündung einer Cisterne unter dem Peristylumgange bezeichnet. Die Decoration des Peristyls ist im Ganzen einfach,

die Säulen sind im unteren Drittheil bei ausgefüllten Canelluren roth, oben bei offenen Canelluren weiss bemalt; die Wände schwarz gefärbt und mit verschiedenen kleinen Bildern, die namentlich Esswaaren darstellen, zwischen Ornamenten, sowie am Sockel mit Pflanzen und Vögeln bemalt, welche alle zum Wasser Bezug haben. Von den verschiedenen an den Wänden und Säulen des Peristyls gefundenen Graffiti (eingekratzten Inschriften) können wir hier nur eine erwähnen. Auf einer Wand der rechten Seite steht

IIX. ID. IVL. AXVNGIA PCC
ALIV. MANVPLOS. CCL.

d. h. zu deutsch: »den 7. Juli Schweinefett 200 *tt.*, Knoblauch 250 Bündel«; das ist eine Notiz über an diesem Tage gekaufte oder verkaufte Waare. Von den im Peristyl gefundenen Gegenständen sind besonders die Reste von zwei grossen hölzernen, mit Metall beschlagen gewesenen Kisten zu nennen, deren die eine bei *b* die andere bei *c* stand. Ehe wir von den das Peristyl umgebenden Zimmern sprechen, haben wir dasjenige zu erwähnen, welches rechts neben dem Treppenraum, auf diesen und auf das Peristylium geöffnet liegt und mit 18 bezeichnet ist. Da wir gegenüber links ein sicheres Triclinium finden werden, so dürfte auf das Gemach der Name eines Oecus Anwendung finden. Von den nur ornamentalen Malereien, seiner wieder schwarz gegründeten Wände können wir schweigen, wollen aber nicht vergessen zu erwähnen, dass in ihm zwei Gerippe gefunden worden sind. Das grössere gegenüber links gelegene Gemach 19 ist, wie schon gesagt, das Triclinium, dessen oblonge Gestalt ganz Vitruv's Vorschrift entspricht und welches in seiner Bestimmung auch noch durch die Nachbarlichkeit der Küche 22 bestätigt wird, gegen welche hin sich in der einen Seitenwand ein Fenster öffnet, durch welches die Speisen hereingereicht worden sein mögen. Der Fussboden liegt eine Stufe tiefer als das Peristyl, ist mit opus Signinum gedeckt und nur an dem einen Ende mit einem Mosaikornament geschmückt. Die Wände sind abermals schwarz und ausser mit Ornamenten verschiedener Art und schwebenden Amorinen an den beiden Schmalseiten mit mythologischen Bildern von freilich nur geringer Ausdehnung geschmückt; und zwar finden wir links Phrixus auf dem Widder, von welchem Helle eben herabgestürzt ist, einen Gegenstand, dem wir z. B. schon im s. g. Pantheon begegnet sind, und rechts die unzählig oft wiederholte verlassene Ariadne. — Mehr als drei Meter vom Boden ist in die Wand eingekratzt SODALES AVETE »seid gegrüsst Genossen!« was zu der Bestimmung des Gemachs bestens passt, da wo es steht aber nur angeschrieben werden konnte von Jemand der sei es auf eine Bank, sei es auf eine Leiter gestiegen war. Wer der Schreiber gewesen können wir nicht sagen, aber Fiorellis Annahme, es sei der Sclave gewesen, der die Wände abzuputzen hatte, ist sehr anmuthend; dem mag bei seiner Arbeit der vielleicht oft genug von seinem Herrn gehörte Anruf an seine Gäste eingefallen sein; der Herr selbst hätte dergleichen wohl anders und

anderwärts angeschrieben. — Von diesem Triclinium, welches wir als das für den Winter bestimmte werden auffassen dürfen, führt uns unser Weg zunächst in die nachbarliche Küche. Wir gelangen dahin, indem wir über ein paar Stufen abwärts jenen kleinen Gang 20 betreten, welcher gegen das Viridarium durch die schon früher erwähnte Brüstungsmauer abgeschlossen ist und durch welchen wir rechts gewandt, wieder ein paar Stufen hinauf in das Peristyl kommen. In diesem Gange, dessen beide Eingänge verschliessbar waren, befindet sich ein viereckiges gemauertes Behältniss mit einer Cisternenöffnung 21 und darüber eine Nische für die Laren. Gehn wir von dem zuerst erwähnten Eingange an dem Fenster des Triclinium vorbei gradeaus, so kommen wir in die wieder einige Stufen tiefer liegende Küche 22, an welche hier wiederum der Abtritt 23 grenzt. In der Küche finden wir den Heerd, ein Wassergefäss aus grossen Hausteinen und einen langen Tisch mit weisser Marmorplatte auf welchem die Speisen zugerichtet wurden und welcher wie andere ähnliche Tische an seinem einen Ende eine flache Aushöhlung zeigt, vielleicht bestimmt, um in derselben Salz und Gewürze fein zu reiben. Die etwa einst vorhanden gewesene Decoration dieses Raumes ist gänzlich zerstört, doch sieht man in ihm die thönernen Röhren, welche das Wasser von den oberen Theilen des Hauses in die Cisternen führte.

Wenden wir uns zu den das Peristylium direct umgebenden Gemächern, so finden wir deren rechts drei, 24, 25 und 26 von ungewisser Bestimmung und mit ziemlich untergeordneten Decorationen, das erste ein ganz kleines Kämmerchen, das wohl nur für den Aufenthalt eines Sclaven gedient hat, die beiden anderen etwas geräumiger, aber ohne charakterisirende Eigenthümlichkeit, wenn man die Spuren eines hölzernen Schrankes an der einen Wand von No. 26 ausser Anschlag lässt. Ein ganz ähnliches Zimmer grade in der Mitte des Peristylganges steht mit einem der Läden in Verbindung, welche sich an der ganzen Langseite des Hauses hinziehn, und auf welche wir zum Schlusse zurückkommen.

Grösser, reicher decorirt und bestimmter charakterisirt sind die drei Gemächer an der Hinterseite des Peristylium 27, 28 und 29. Das erste derselben, 27 ist freilich in seinen Decorationen auch von geringem Belang und scheint ein Schlafzimmer gewesen zu sein; der Fussboden ist opus Signinum, die Wände, hauptsächlich gelb und roth gegründet, zeigen, abgesehn von den bekannten Architekturen rechts und links Nereiden, welche auf Seethieren durch die Wellen reiten; hinten, dem Eingange gegenüber ein sehr zerstörtes mythologisches Bild, von dessen drei Figuren mit Sicherheit nur einer der Dioskuren erkannt werden kann. Eine Besonderheit findet sich in eben dieser Wand; in ihrer Mitte unmittelbar über dem Boden ist eine 0,34 M. grosse viereckige Vertiefung, welche einstmals ganz mit Holz ausgekleidet und nach beiden Seiten mit hölzernen Thüren versehn gewesen ist; in ihr fand man acht Lampen. An sich betrachtet würde sich dieser kleine Wand-

schrank also als zur Aufbewahrung der Lampen bestimmt sehr wohl verstehn lassen; das Merkwürdigste aber ist, dass unter ihm einer jener unterirdischen Canäle sich hinzieht, durch welche in Pompeji das Wasser von den Strassen und aus den Häusern ablief. Es scheint nun, dass die besagte Oeffnung auch die weitere Bestimmung hatte, diesen Abzugscanal, vielleicht behufs gelegentlicher Reinigung zugänglich zu machen. Mehr können wir bis jetzt nicht sagen, da die ganze Einrichtung bisher vereinzelt ist.

An dieses Schlafzimmer grenzt die schöne und grosse Exedra 28 mit weiss und schwarzem Marmorfussboden und einem kleinen Compluvium in der Mitte, welches auf eine Oeffnung in der Decke schliessen lässt. Die Wände sind mit schönen wenn auch kleinen Gemälden geschmückt; diejenige dem Eingange gegenüber zeigt eine der vielen Wiederholungen des sich im Quell spiegelnden Narciss; links finden wir einen auf die Schulter des Silen gelehnten Hermaphroditen, dessen schwermüthige Gedanken Silen mit Lautenspiel sowie ein daneben stehender Eros mit der Doppelflöte zu begleiten scheint; während ein Panisk ihn verwundert betrachtet und eine zur Seite sitzende Bakchantin Thyrsus und Tamburin hält. Rechts endlich eine der ebenfalls oft wiederholten Darstellungen der von Dionysos in Begleitung seines Thiasos aufgefundenen schlafenden Ariadne. Ausserdem tritt eine Reihe, nur zum Theil erhaltener weiblicher Figuren hervor, unter denen drei Musen, Urania, Klio und Melpomene am sichersten erkennbar sind, sowie am oberen Theile der Wand sitzende Gottheiten erscheinen. Eine Thür verbindet diese Exedra mit dem Triclinium No. 29, von dessen wiederum reicher Decoration wir nur die Hauptbilder, einen Achill aus Skyros, ein sehr interessantes Parisurteil und eine grösstentheils zerstörte Darstellung wahrscheinlich der Iphigenia in Tauris hervorheben wollen, ohne eine Reihe von 6 Medaillons mit Halbfiguren zu vergessen, welche, ähnlich denen, die wir in dem Zimmer 5 am Atrium gefunden haben, sich allesammt auf die Kindheitspflege des Dionysos beziehn. Sämmtliche Gemächer um das Peristyl zeigen in ihren Schwellen die Reste von Thüren, mit denen sie verschlossen werden konnten.

Ueber die Läden, welche dieses Haus an zwei Seiten umgeben und die wir mit den Nummern 30—38 bezeichnet haben, ist im Ganzen nicht Viel zu sagen. Zwei derselben, No. 31 und 35, 35 *a* neben den beiden Eingängen des Hauses stehn mit diesem in Verbindung, die übrigen vermiethet gewesenen bestehn theils nur aus dem Ladenlocal, so 32 und 36, theils sind sie doppelt wie No. 30 und No. 34, welcher letztere Laden durch grosse in den Boden eingemauerte thönerne Dolien (Vorrathsgefässe) ausgezeichnet ist, oder haben endlich ein Hinterzimmer oder deren mehre, welche wir mit *a b* und *c* nach der Zahl bezeichnet haben. Von allen diesen Läden, welche theils schon in antiker Zeit, theils bei den früheren Ausgrabungen ausgeräumt worden sind, bietet nur derjenige No. 33 mit seinen Neben- und

Hinterzimmern 33*a, b, c* ein eigenthümlicheres Interesse. Es scheint nämlich unzweifelhaft, dass hier ein Färber (*offector*) hauste und zwar nach Massgabe der in dem Corridor 33*c* aufgefundenen gemauerten und mit härtestem Stucco ausgekleideten Färberwannen, in denen Reste der zum Färben gebrauchten Materie erhalten sind. Bei der chemischen Analyse gab sich diese als schwefelsaures Eisenoxyd zu erkennen. Der hier arbeitende Färber hatte auch im Obergeschoss noch ein paar *cenacula* inne, zu denen eine Treppe in eben diesem Corridor hinaufführte, der ausserdem ein gemauertes Wasserreservoir enthält. Sein Laden ist nach beiden Strassen weit geöffnet und war in einer Weise verschlossen, auf welche wir im folgenden Capitel zurückkommen. Erwähnen wollen wir schliesslich noch, dass neben dem Laden No. 30*a*, aber unabhängig von ihm eine Treppe in einem engen Raume 39 in vermiethete Zimmer des oberen Geschosses dieses Hauses hinaufführte. Wir haben hier ein Beispiel jener in sich abgeschlossenen, mit den Häusern selbst in keiner Verbindung stehenden, mit eigenem Zugang versehenen Miethlocalitäten (*insulae*) vor uns, von denen uns antike Zeugnisse berichten und deren wir mehre auch in Pompeji nachweisen können.

Nicht eben sehr viel geräumiger als dies Haus dagegen von einer viel eigenthümlicheren Planeintheilung ist dasjenige, welches man unter dem nicht besser als andere begründeten Namen der *Casa di Sallustio* oder



Fig. 184. Restaurirte Ansicht der *Casa di Sallustio.*

(nach einem Hauptgemälde) *Casa di Atteone* kennt, 16 im Plan. Im Jahre 1806 aufgefunden und der Hauptsache nach ausgegraben, aber erst 1809 beendigt, zeichnet sich dies an der jetzt *Strada Consolare* genannten

Hauptstrasse vom herculaner Thor schräge gegenüber dem ersten Brunnen gelegene Haus vor manchen anderen durch treffliche Erhaltung, sinnige Benutzung des nicht eben günstigen Bauplatzes, edlen Gemäldeschmuck und eine auffallende Anmuth und Wohnlichkeit aus. Das Haus hat an der Hauptstrassenfronte (links auf unserem Plane Fig. 185) mehre Läden; der erste derselben, zu dem die Räume 6, 7, 8 und 9 gehören, war an einen Bäcker vermiethet, der in 6 drei Mühlen *a* und den grossen elliptischen Backofen mit Schornstein 7, in 9 den eigentlichen Laden und seine Küche mit Heerd und Gussstein *b* und in 8 einen Magazinraum hatte, während eine Treppe im Backhaus zu Zimmern im oberen Geschoss führte. Die Einrichtungen der Mühlen und Bäckereien, deren wir noch mehre in verschiedenen Häusern finden werden, sollen in einem folgenden Capitel erläutert werden. Der Laden 3 mit einer kleinen Hintercella steht durch eine weite Thür mit dem Atrium in Verbindung und war auch gegen den Hausflur geöffnet, in ihm wurden also Waaren des Hausherrn verkauft, und zwar scheinen diese in Wein und Oel bestanden zu haben, da man in dem Laden, wie der Plan zeigt, eine gemauerte Ladenbank fand, in welche thönerne Amphoren zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten eingelassen sind; in der Cella hatte der verkaufende Sclave (*dispensator* oder *iustitor*) seinen Sitz. Auch auf der anderen Seite ist der Hauseingang 1 durch ein ziemlich geräumiges Zimmer 2 erweitert, welches gegen das Atrium und ein an dieses grenzendes Cabinet 10 durch eine eigene verschliessbare Thür abgegrenzt und nicht so bestimmt, wie dasjenige links als Laden charakterisirt ist, dennoch aber wohl als ein solcher zu gelten haben wird. Die Erweiterung des Vestibulum durch Läden und verwandte Räume wie wir sie hier vorfinden, entspricht ganz Vitruv's (VI. 8) Angabe, dass bei solchen, die von dem Vertrieb ländlicher Producte lebten sich in den Vestibulis Ställe, Tabernen, sowie in den Häusern Krypten, Scheunen, Speicher und andere Räume fanden, welche mehr dem Nutzen als dem Schmuck dienten. Auch der zunächst angrenzende Raum 4 ist ein Laden, der aus einem einzigen Gemach besteht, in welchem der Anfang einer Treppe zu einem zugehörigen Zimmer im oberen Stockwerk liegt, der aber im übrigen mit dem Hause in keiner Verbindung steht, und Gleiches gilt von einem anderen, 5 mit zwei Hinterzimmern an der Nebenstrasse. Dieser Laden hat eine gemauerte Ladenbank mit eingelassenen Amphoren wie der des Hausherrn, scheint also ähliche oder gleiche Bestimmung gehabt zu haben, wenn er nicht vielmehr eine Garküche und eine Schenkwirthschaft (Thermopolium) enthielt, wozu ihn seine Lage an der Geschäftsstrasse und an einer Ecke sehr geeignet erscheinen lässt. In der Mauer, welche die Läden 4 und 5 trennt, ist ein für beide brauchbarer Brunnen angebracht. In den leider in Beziehung auf die Angabe der Lage der einzelnen Räume schwer verständ-

lichen Ausgrabungsberichten wird (Hist. Ant. Pomp. I. II. p. 84) die Vermuthung ausgesprochen, dass in einer der bisher besprochenen Localitäten ein Steinhauer gehaust habe, da man in derselben viele Stücke und Splitter Marmor und Sand auffand, wie er beim Steinsägen gebraucht wird.

Betreten wir hiernach das Haus selbst, so wollen wir nicht unterlassen zu bemerken, dass seine sämmtlichen Eingänge unmittelbar an der Strasse verschlossen waren ohne irgend einen vestibulumartigen Raum zu zeigen,

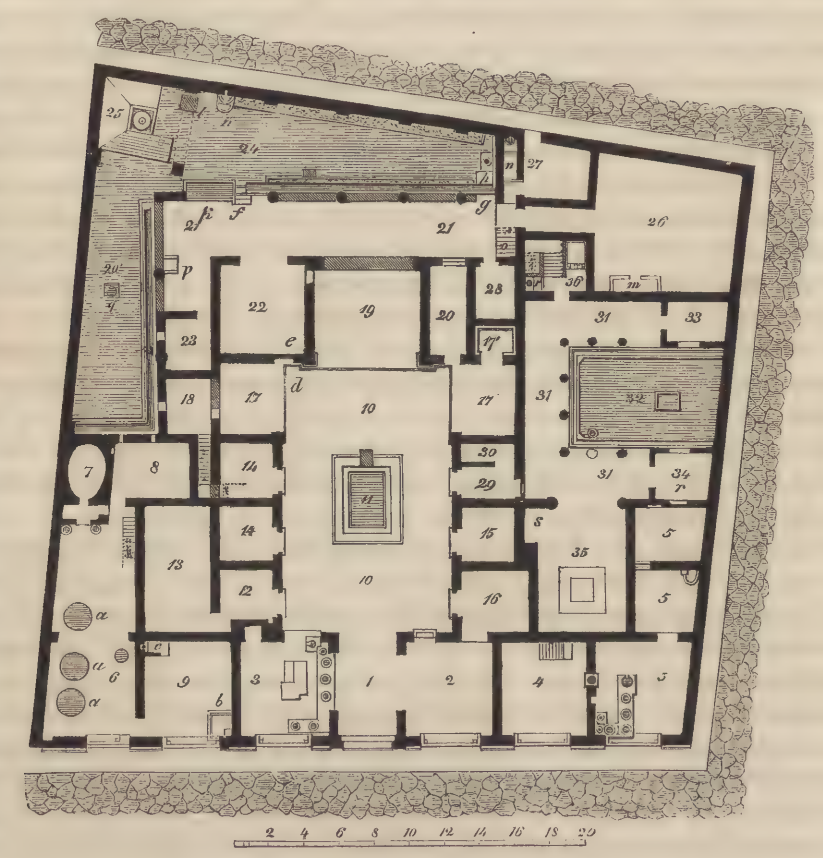


Fig. 185. Plan der *Casa di Sallustio.*

was sich aus der Bestimmung derselben als Läden leicht begreift. Der Eingang zu 6 war mit einer einfachen Thür, diejenigen zu 3, 2 und 4 waren mit Flügelthüren (*divalvae*) geschlossen, während sich in 1 eine doppelte Flügelthür (*quadrivalvae*) fand. Das wohlerhaltene toscanische Atrium 10, von dem wir Fig. 184 eine anmuthige Restauration geben, hat ein von Haustein erbautes Impluvium 11, auf dessen Rande, in der

Mitte auf einer Basis eine der vortrefflichsten Bronzegruppen von Pompeji stand, welche jetzt im Museum von Palermo ist. Wir werden dieselbe im artistischen Theil abbilden und besprechen und bemerken hier nur, dass sie Hercules darstellt, welcher die cerynitische Hirschkuh ereilt und zu Boden geworfen hat, aus deren Maule ein Wasserstrahl in eine im Impluvium angebrachte marmorne Muschel floss. Hinter dem Impluvium stand ein Tisch von Cipollin mit Füssen von *rosso antico* in Form von Adlerfängen. In dem Zimmer 16 dürfen wir den Aufenthalt des Sclaven vermuthen, der vielleicht als *dispensator* in dem Laden 2 und als *atriensis* zugleich fungirte. Die drei mit 14, 14 und 15 bezeichneten und einfach decorirten Zimmer waren Gastzimmer, 12 bildet ein Vorzimmer, *procoetum*, zu einem geräumigeren Zimmer 13, das offenbar durch Oberlicht erleuchtet worden ist, und bei den meisten Schriftstellern für ein Wintertriclinium gilt. In jedem Falle ist dies wahrscheinlicher, als ein Schlafzimmer in ihm zu erkennen, wenngleich ich auf die Nachbarschaft des Backofens, durch welchen Andere dies Gemach behaglich erwärmen lassen, nicht zu viel Gewicht legen möchte. Denn da der Backofen mit seinen ohnehin starken Mauern nicht unmittelbar an dies Zimmer grenzt, dürfte es mit seiner Erwärmung nicht so gar weit her gewesen sein. Etwas anderes ist es wohl um ein Zimmer im ersten Stock über dem Raum 8 gewesen, zu dem eine Treppe aus dem Hinterzimmer 18 der linken Ala 17 emporführt. Dieses ist dem Backofen und seinem Schornstein, denn er wie noch einige andere Backöfen in Pompeji hat einen solchen, nahe genug gewesen, um von ihm durchwärmt worden zu sein und als *hibernaculum*, Winterwohnzimmer, zu gelten.

An dem Atrium liegen ferner zwei bedeutend eleganter als die andern Zimmer in Malerei und Stuccatur decorirte Alae 17. Neben derjenigen links und neben dem Tablinum ist ein durch seine jetzt entfernten Malereien kenntliches Lararium *d* als Nische in der Wand angebracht, wogegen dasjenige rechts durch ein Cabinet 17′ erweitert ist, das keinen anderen Zweck gehabt haben kann, als zum Privataudienzzimmer für solche Besuche, vielleicht auch Clienten zu dienen, mit denen der Hausherr Wichtiges zu verhandeln hatte. Hier die *cella atriensis* anzunehmen, wie das geschehn ist, scheint mir in vielfacher Hinsicht verfehlt; konnte der wachthabende Sclav doch nicht einmal das Atrium übersehn, und ist doch die *cella atriensis* in 16 wahrscheinlich genug nachgewiesen. Neben dieser Ala liegen die Fauces 20 und neben diesen das Tablinum 19, welches nach vorn ganz offen, nach hinten durch eine niedrige Brüstungsmauer geschlossen und links zwei Stufen aufwärts in ein grösseres Gemach 22 geöffnet ist, in welchem man viel wahrscheinlicher das Sommerspeisezimmer als eine Bibliothek oder Pinakothek erkennt. In diesem Gemache ist an der Hinterwand bei *e* ohne jede erkennbare Symmetrie eine blinde Thür gemalt, welche nächst der blinden

Thür im Gebäude der Eumachia mit als Grundlage zur Reconstruction der verbrannten Holzthüren Pompejis dienen kann. Durch die Fauces gelangen wir in den Säulengang 21 des kleinen Gartens, von dem wir gleich reden werden, nachdem wir die Gemächer kurz bezeichnet haben, welche von diesem Säulengang ihren Eingang haben. Es sind dies ausser dem Triclinium 22 ein kleines Studirzimmer 23, welches von dem freien Platze hinter der Bäckerei durch ein Fenster sein Licht erhält, sodann hinter dem Cabinet der rechten Ala 28 ein Zimmer, wahrscheinlich für den Sclaven, gegenüber das Closet *n* und neben demselben der hintere Ausgang, das *posticum*, durch ein vielleicht zum *ergastulum* oder, des hier nachbarlich, wie meistens in Pompeji, befindlichen Closet wegen, zur Küche bestimmt gewesenes Gemach 27, endlich hinter einem an 27 vorbeiführenden Gange ein grosser, jetzt ganz schmuckloser, aber nie besonders decorirt gewesener Raum 26, aus welchem einige Schriftsteller augenscheinlich verkehrt ein Bad machen wollen, während Andere, wie Mazois, hier die Küche erkennen. Diese berufen sich auf das mit *m* bezeichnete Mauerwerk, welches zerstört aufgefunden, restaurirt und wieder zerstört worden ist, und welches der Heerd sein soll. Nach ihrer heutigen Beschaffenheit kann man einen solchen, aber auch allerlei Anderes aus diesen Trümmern machen; ohne deshalb die angegebene Bedeutung und die Bestimmung des Raums zur Küche bestreiten zu wollen muss ich doch geltend machen, dass Küchen von der Ausdehnung in Pompeji unerhört sind, und dass man eine solche grade in diesem Hause am wenigsten anzunehmen Ursach hat, da dasselbe in seinem demnächst zu besprechenden privaten Theil noch eine eigene Küche besitzt. Sollten wir in 27 die Küche dieser Abtheilung richtig erkannt haben, wogegen man nur die unmittelbare Verbindung mit der Strasse geltend machen kann, so mag in 26 der Arbeitssaal der Sclaven gewesen sein. Rechts an dem Gange, der in diesen Saal führt, finden wir in *o* die Treppe in das obere Geschoss. Von dem freilich sehr kleinen, aber allerliebst und interessant angelegten Garten können wir nicht umhin, unsern Lesern eine

Fig. 186. Restaurirte Ansicht des Gartens.

aus durchaus sicheren Elementen construirte Restauration (Fig. 186) vorzulegen, welche besser als unsere Schilderung es vermögen würde, demselben einen Eindruck von der Anmuth dieses traulichen Plätzchens verschaffen wird. Da zur Anpflanzung von Bäumen und Gesträuchen zu wenig Raum vorhanden war, hat man sich begnügt, einen unregelmässigen und um ein paar Stufen über den Säulengang erhabenen Sandplatz 24 mit gemauerten Behältern für Erde zur Blumenzucht zu umgeben und die fehlenden Bäume auf die Hinterwand zu malen, wo sie (jetzt allerdings höchlich ruinirt) von zahlreichen bunten Vögeln belebt, die Aussicht zu erweitern und zu begrenzen schienen oder scheinen sollten. Zwei kleine Treppen *f* und *g* führen an den beiden Enden in diesen Garten, neben der einen derselben befindet sich am schmalen Ende der Cisternenbrunnen *h*, von dem aus eine Wasserrinne unmittelbar hinter den Säulen gefüllt wurde, welche zum Begiessen der Blumen diente, und die sich am entgegengesetzten Ende unter den Stufen der Treppe durchgeführt in ein Bassin *k* erweiterte. Das breite Ende des Gartens nimmt ein gemauertes Triclinium 25 ein, wie wir ein ähnliches schon in einem viel kleineren Hause (S. 253) gefunden haben. Auch dasjenige, von dem wir hier reden, wie jenes früher besprochene, war von einer Weinlaube beschattet, wie unsere Restauration sie zeigt, was durch das Vorhandensein der Löcher für die Balken oder Latten der Decke unwidersprechlich erwiesen ist. In der Mitte dieser gemauerten und bemalt gewesenen Ruhebänke steht noch der Fuss eines steinernen Monopodium, eines einbeinigen Tisches, dessen Platte allerdings zertrümmert ist. Ganz nahe neben der einen Bank des Triclinium und auf der Grenze der Laube finden wir an der Wand einen Altar *l*, auf welchen man die Libationen ausgoss, etwas weiterhin bei *n* sprang aus der Wand ein lustiger Strahl Trinkwassers aus der städtischen Leitung, füllte ein jetzt fehlendes Becken, in dem man wohl den Wein kühlte, und aus diesem ein zweites Becken im Boden, welches das Wasser unterirdisch in das Bassin *k* abführte. Unter dem Säulengang und vor dem Zimmer 23 steht in der Nähe des Triclinium an der Wand ein kleiner Heerd *p*, als dessen Bestimmung ich nichts Anderes betrachten kann, als die Speisen, die aus der Küche am andern Ende des Hauses gebracht wurden, und welche in freier Luft schnell abkühlen mussten, vor dem Auftragen auf den Tisch zu erwärmen und während des Essens zur zweiten Präsentation warm zu halten. Dass ausserdem hier warme Getränke bereitet sein mögen, ist zuzugeben, aber solche können in einem Gartentriclinium doch nicht häufig genug gebraucht sein, um für sie allein einen solchen Heerd zu bauen. Auch das ist nicht wahrscheinlich, dass unser Heerd gedient habe, um Wasser für das Bad in dem Bassin *k* zu erwärmen; denn wurde wirklich in dem Bassin gebadet, was kaum glaublich erscheint, so kann das unter freiem Himmel nicht warm gewesen sein am

wenigsten nach antikem Gebrauche. Erwähnen müssen wir endlich noch den offenen Hof 24′, der allein mit dem Garten in Verbindung steht, wie dieser an der einen Seite eine Wasserrinne und in der Mitte bei *q* eine Cisternenmündung hat, mehren Gemächern (8, 18, 23) Licht giebt und etwa als ein Ort für körperliche Uebungen, z. B. ein Sphäristerium (Ort zum Ballspielen) gelten kann.

Werfen wir nun noch einen Blick auf den Plan im Ganzen, so wird es uns auffallend sein, dass, während der vordere oder öffentliche Theil des Hauses ausgedehnt und mit mannigfaltigen Gemächern versehn erscheint, der private Theil hinter dem Tablinum auf's äusserste beschränkt ist, und eigentlich ausser der Küche und dem fraglichen Arbeitssaale nur das einzige Triclinium 22 als einen grösseren Raum enthält. Man könnte also beinahe sagen, der private Theil des Hauses fehle ganz. Zugleich sehn wir aber, dass für denselben kein Raum in der regelmässigen Lage hinter dem öffentlichen vorhanden war, während durch die bisher besprochenen Räume die Breite des Areals noch nicht ausgefüllt ist. Was that also der Baumeister, und was musste er thun? Dasselbe, was auch andere Baumeister unter ähnlichen Verhältnissen des Bauplatzes in Pompeji zu thun so gescheidt waren; er legte den privaten Theil des Hauses seitwärts an das Atrium anstatt hinter dasselbe. Für diesen halte ich nämlich unbedingt die noch nicht besprochenen Räumlichkeiten rechts vom Atrium, nicht für ein Venereum oder Aphrodision, in dem geheime Orgien gefeiert worden wären. Die Caprice, diese Räume so zu nennen, theilen fast alle Schriftsteller, aber die Beweise fehlen; in den Räumen selbst sind sie nicht gegeben, und wenn man sie in den Gemälden sucht, so ist dieses fast eben so capriciös wie die Behauptung selbst. Denn erstens ist es nicht wahr, dass die Bilder (Aktäon bestraft, weil er Diana im Bade belauschte, die Entführung der Europa, Phrixus und Helle auf dem goldenen Widder, Mars und Venus und andere nebst Faunen und Bakchantinen) obscön, lasciv, sinnlich reizend wären, und zweitens, wären sie das, so lassen sich ihnen hundert gleiche an die Seite stellen aus Räumen, die wohl Triclinien, Schlafzimmer, Tablina, Alae und sonst Etwas, aber sicher nur nicht Venerea waren. Fort also mit dieser unbegründeten Bezeichnung, die man mit Hartnäckigkeit festgehalten hat, zum Theil wohl nur der Abwechselung wegen, zum Theil um eine Seite des antiken Lebens besprechen zu können, zu deren Besprechung sonst keine Gelegenheit in Pompeji war.

Der Eingang in diese Privatabtheilung des Hauses ist aus dem Atrium durch einen Gang 29, der, wie die erhaltenen Schwellen und Reste der Thürangeln in ihnen beweisen an beiden Enden durch Thüren geschlossen werden konnte. Von dem Kämmerchen 30 neben diesem Gange kann man nur vermuthen, dass es entweder als Vorrathskammer für Hausgeräthe oder, was unwahrscheinlicher ist, als Wachtzimmer für einen Sclaven diente. Durch

den Gang also gelangen wir in das Peristyl 31, welches von 8 achteckigen und rothbemalten Pfeilern gebildet wird, die einen offenen Hofraum 32 mit einer umlaufenden Wasserrinne an drei Seiten umgeben. Da der Hofraum nicht gepflastert oder mit sonst einem Fussboden bedeckt ist, können wir annehmen, dass er als Blumengarten diente. An der Hinterwand des Peristyls finden wir zu beiden Seiten des Hofraums je ein Zimmer 33 und 34, welches durch ein Fenster vom Hofraum Licht erhielt und die Aussicht auf die Blumen des Gärtchens hatte. Diese Zimmer sind mit Eleganz decorirt, ganz besonders aber dasjenige rechts 34 mit schönen marmorgetäfeltem Fussboden, in welchem man auch eine Bronzestatuette in einer Nische der Wand *r*, und neben mehren bronzenen ein goldenes Gefäss von 85 Grammen Gewicht und Münzen des Vespasian, endlich an der Hinterwand das unter anderen schon erwähnte und noch an Ort und Stelle befindliche Gemälde: Mars und Venus fand. Die Wände des Peristyls schmücken die anderen genannten Bilder in reicher architektonischer Umrahmung, die Hinterwand zwischen den Cabinetten das Bild des bestraften Aktäon, eines der grössten Pompejis (4 × 3 M.) diejenige am Cabinet rechts Phrixus auf dem Widder von welchem Helle hinten in das Meer gefallen ist, die gegenüberliegende an dem Cabinet 33 Europa auf dem Stier durch die Wellen reitend. Rechts von dem Eingange ist ein grosses Triclinium 35 mit elegantem buntem Marmorfussboden, welcher die Stellung der Ruhebetten in seinen Figuren bezeichnete. Erkennbar ist als eine Nische in der rechten Wand *s* die Stelle für den Tisch, auf welchem die Sclaven die Speisen zerlegten, die bekanntlich ohne Hilfe von Gabeln genossen wurden. Gegenüber links am Ende des Peristylganges ist ein Raum 36, der die Küche, das Closet und die Treppe enthält. In der Küche wurde mancherlei ihrer Bestimmung entsprechendes Geräth von Bronze und Thon gefunden. Die Treppe führt zunächst auf die flache Decke des Peristyls, welche eine Art grossen Balcons oder ein *solarium* abgab, von welchem aus man aller Wahrscheinlichkeit nach in die Gemächer des oberen Geschosses gelangte, die über der Privatabtheilung des Hauses lagen. Es mögen dies die eigentlichen Zimmer der Familie gewesen sein, während wir diejenigen, zu welchen die Treppen aus 18 und 21 führen, vielleicht als für die Sclaven und zu Vorrathskammern bestimmt auffassen können. — Zum Schlusse bemerken wir nur noch, dass nach sicheren Spuren in dem öffentlichen Theile auch dieses Hauses in alter Zeit, vielleicht von den ursprünglichen Bewohnern selbst nachgegraben und das Meiste der beweglichen Habe weggenommen worden ist. In den privaten Theil rechts, sind sie dagegen nicht eingedrungen und hier fand man ausser einigem schon angeführten Hausrath und ein paar unbedeutenden Bronzefigürchen auch noch eine merkwürdige Lampe mit zwölf Schnauzen, eine Art antiken Kronleuchters.

Eine gewisse Aehnlichkeit des Planes mit dieser *Casa di Sallustio* zeigt die *Casa di Meleagro*, welche wir deshalb folgen lassen; denn auch in diesem

Hause ist die ganze private Abtheilung neben anstatt hinter die öffentliche gelegt. Im Uebrigen zeigt diese von 1829—1831 ausgegrabene, an der vornehmen Mercursstrasse unter No. 14 belegene Wohnung (44 im Plan) beträchtliche Unterschiede von der eben betrachteten und bietet, ohne zu den grössten zu gehören, in Anordnung und Schmuck der Gemächer eines der reizendsten Bilder des behaglichen und heiteren Luxus, denen wir auf unserer Wanderung durch Pompeji begegnen. Und da nun auch die grösste Mehrzahl der hier gefundenen Bilder publicirt ist, so dass sich unsere Leser auch ohne an Ort und Stelle gewesen zu sein grade von der Decoration dieses schönen Hauses eine Vorstellung machen können, so haben wir geglaubt, grade an ihm nicht stillschweigend vorübergehen zu dürfen.

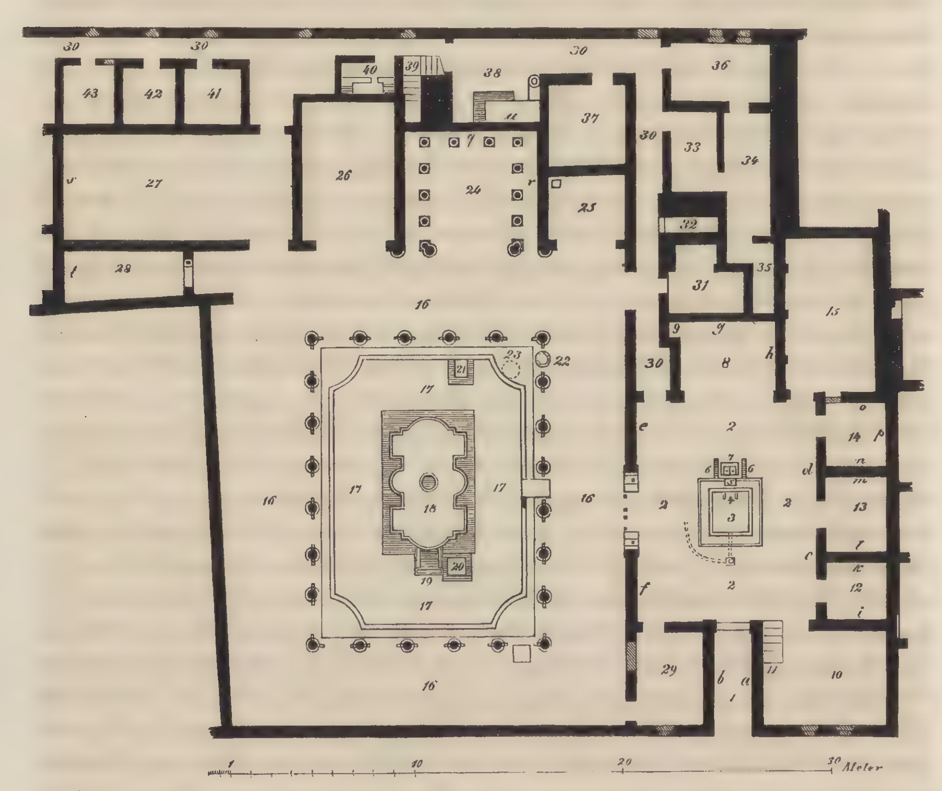


Fig. 187. Plan der *Casa di Meleagro.*

Wie die allermeisten Häuser der Mercursstrasse, die man *Strada della Signoria* zu taufen sich versucht fühlt, ist auch unsere *Casa di Meleagro* ohne Läden an der Strassenfront. Seine Aussenwand ist ganz mit feinem Stucco bekleidet, welcher Quadern nachahmt, im unteren Dritttheil wie grauer Marmor, oberhalb weiss gefärbt; ausser der Hausthür wird dieselbe nahe bei

der letzteren nur von drei kleinen hoch angebrachten Fenstern durchbrochen, welche den Zimmern rechts und links vom Vestibulum Licht geben. Denn ein richtiges und zwar ziemlich tiefes und geräumiges Vestibulum haben wir in dem Eingange 1 anzuerkennen, der, vorn ganz offen, erst im Hintergrunde, unmittelbar am Atrium mit einer zweiflügeligen Thür verschliessbar war, deren Angeln nebst den Höhlungen zur Aufnahme der Antepagmenta bestens erhalten sind. Schon in diesem Vestibulum beginnt der Gemäldeschmuck; in der Mitte der unten schwarz darüber roth und oben weiss gegründeten, mit reichen Grottesken geschmückten Wände finden wir einerseits *a*. Demeter, der Hermes einen Beutel in den Schooss zu legen im Begriff ist (Mus. Borb. IX. 38), andererseits *b*. das Bild, von dem das Haus seinen Namen erhielt: Meleager und Atalante nach Erlegung des kalydonischen Ebers im Gespräche mit einander (Mus. Borb. VII. 18). Zu den Seiten ausserdem noch schwebende Bakchantinen. Betreten wir das geräumige toskanische Atrium 2, so fällt unser Blick zunächst auf das reicher als gewöhnlich oder wenigstens als in vielen Fällen geschmückte Compluvium 3. Während nämlich vor demselben die Mündung der Cisterne liegt, finden wir dasselbe im Hintergrunde mit einem eigenen Brunnen geschmückt, welcher aus einer an einem zierlich gegliederten Marmorpfeiler (5) angebrachten bronzenen Maske einen Strahl Wassers in eine eigene, im Compluvium stehende marmorne Wanne 4 ergoss. Hinter dem Brunnen steht ein ebenfalls marmorner Tisch mit erhaltener Platte (6), dessen Füsse durch die oft wiederkehrenden Greifen von eleganter Sculptur (Mus. Borb. VII. 28. 2) gebildet werden. Unter diesem Tische finden wir noch eine eigene, in der Mitte getheilte, wieder mit weissem Marmor ausgekleidete viereckige Vertiefung, welche ohne Zweifel dazu diente, um, mit Wasser gefüllt, Getränke, welche man in Gefässen hineinsetzte kühl zu erhalten. Die ganze Einrichtung ist überaus elegant. Der Fussboden des Atrium ist von opus Signinum mit reichlichen eingelegten Marmorstücken; die Wände sind über dunkelrothem Sockel hauptsächlich schwarz gegründet und ausser mit den gleich zu nennenden Bildern mit reichen Architekturen bemalt; darüber liegt ein Stuccosims mit farbigem Grunde und schönen Ornamenten. Von den Hauptbildern nennen wir: bei *c*. Paris und Helena, bei *d*. ein noch nicht genügend erklärtes Gemälde (Mus. Borb. IX. 4), in welchem die Einen eine allegorische Darstellung der drei Welttheile des Alterthums (Europa, Asien und Afrika) erkennen wollen, während es Andere auf Cleopatra beziehn zu können meinen. Bei *e*. folgt eine grösstentheils zerstört aufgefundene Darstellung von Daedalos, welcher der Pasiphaë die hölzerne Kuh bringt (Mus. Borb. VII. 55) und bei *f*. Hephaestos, welcher der Thetis die für Achill geschmiedeten Waffen zeigt (M. B. X. 18.). Am Sockel finden wir auf Meerthieren reitende Nereiden, dergleichen an derselben Stelle auch noch in anderen Theilen dieses Hauses wiederkehren.

Das Tablinum 8 hat einen ähnlichen Fussboden wie das Atrium, nur

dass derselbe mit einer Mosaikborde eingefasst ist. Von grossem Interesse ist in demselben eine Besonderheit, die hier zum ersten Male in Pompeji uns begegnet und so deutlich wie hier kaum noch ein Mal sich wiederholt. In 9 nämlich sehn wir eine aus der linken Seitenwand des Tablinum herausgebaute Nische; in derselben sind die unverkennbaren Spuren eines hier angebracht gewesenen hölzernen Schrankes mit mehren Börtern. Während wir nun in dem alaartigen Gemache rechts am Atrium der *Casa di Olconio* einen ähnlichen Schrank oder dergleichen Borte voll Küchengeräth fanden (oben S. 268) dürfen wir in dem eleganten Tablinum dieses vornehmen Hauses in diesem Schranke (*armarium*) wohl denjenigen erkennen, von dem mehre alte Autoren sagen, dass er zur Aufbewahrung der Ahnenbilder diente; auch die *tabellae*, Geschlechtstafeln und Register obrigkeitlicher Aemter, von denen das Tablinum, wie in der Einleitung zu diesem Abschnitte gesagt ist, seinen Namen hatte, dürfen wir in diesem Armarium aufbewahrt denken.

Die Decoration des Tablinum, von welcher die Abbildung der hinteren Wand *g* im Mus. Borb. X. 37 eine Vorstellung geben kann, ist besonders durch einen theils gemalten, theils aus Stuccorelief bestehenden Fries, das einzige Beispiel eines solchen in Pompeji, ausgezeichnet und weist ausserdem auf der Wand rechts bei *h* eine Isis, an dem Sockel kleine schwimmende Fische auf; das Gemälde der linken Wand ist vollkommen zerstört. Von den übrigen das Atrium umgebenden Zimmern giebt sich dasjenige rechts neben dem Eingange 10 ziemlich unzweifelhaft als Vorrathsraum zu erkennen, in welchem zugleich die Treppe 11 liegt. In seinen einfach weissen Wänden finden wir in zwei übereinander liegenden Reihen von viereckigen Löchern die sicheren Spuren hier befestigt gewesener rings umlaufender Börter, und von den hier bewahrt gewesenen Geräthen und Gefässen sind wenigstens einige nach den Ausgrabungsberichten (Hist. ant. Pomp. II. II. p. 229 und III. I. p. 102) aufgefunden worden. Eben so schmucklos wie dies Zimmer, eben so hübsch decorirt sind die drei kleinen Cubicula rechts am Atrium, 12, 13 und 14. Das erste derselben hat über schwarzem Sockel rothe Wände mit weissem Fries und ausser reichen Grottesken mit mancherlei Figuren in seinen drei Wänden kleine aber hübsche Bilder gehabt, von denen die beiden auf den Seitenwänden erhalten sind, bei *i* die wohl kaum mythisch zu fassende Mahlzeit eines Mannes und einer Frau (M. B. XI. 48), gegenüber bei *k* den schlafenden Ganymedes, zu welchem Eros den in einen Adler verwandelten Zeus heranführt (M. B. X. 56.). No. 13 hat sehr schöne grüne Wände wiederum mit reichen Grottesken und schwebenden Amorinen und auf seinen beiden Seitenwänden rechts bei *l* eine schöne auf einem Lehnstuhl sitzende Frau, der Eros ein geöffnetes Schmuckkästchen präsentirt, wohl nicht mythisch (M. B. IX. 3, Zahn 2. 62) gegenüber bei *m* ein obscönes, nicht publicirtes Bild. Endlich hat No. 14 auf rothen Wänden alle drei Bilder erhalten, bei *n* Leda mit dem Schwan (M. B. XII. 3), bei *o* Herakles mit seinem Söhnchen

Telephos auf dem Knie, welcher der Hirschkuh, die ihn gesäugt hat, einen grünen Zweig darbietet (M. B. VIII. 50), endlich bei *p* eine der oft wiederholten Darstellungen einer angelnden Schönen. Die Thürangeln sind in den Schwellen aller dieser Zimmer erhalten, die letzt genannten drei zeigen die Eigenthümlichkeit eines Fensters über der Thür, durch welches ihnen auch bei dem Verschluss dieser ein wenn auch nur schwaches Licht aus dem Atrium zukam.

Rechts neben dem Tablinum liegt ein geräumiges Wintertriclinium 15, welches so gut wie schmucklos ist. Aus diesem bei der Stattlichkeit des Raumes doppelt auffallenden Umstand hat man gefolgert, dies Zimmer möge zur Zeit der Verschüttung in Ausbesserung gewesen sein und ist darin bestärkt worden dadurch, dass sich in seinen Wänden und seinem Fussboden deutliche Spuren hier angebracht gewesener schräger hölzerner Stützen, der Mauern, wie man meint, gefunden haben. Danach müsste dies Zimmer zuletzt vor dem Untergange der Stadt unbenutzt gewesen sein, womit sich nur das nicht recht zu vertragen scheint, dass man hier (s. Hist. ant. Pomp. III. I. p. 103 und 105) ziemlich reichliches Bronzegeschirr, zwei Kessel, einen Candelaber, eine Schale, ein Oelgefäss, ein Sieb, ein kleines silberbeschlagenes Altärchen (wohl zum Verbrennen von Räucherwerk) u. dgl. m. gefunden hat; denn, weisen diese Sachen auch nicht grade bestimmt auf die Benutzung des Saales als Triclinium hin, so ist doch auch kaum anzunehmen, dass man in ein in der Ausbesserung begriffenes Gemach, dessen Wände man glaubte stützen zu müssen, solches Geräth zur Aufbewahrung gebracht habe. Ein Fenster, welches dies Triclinium mit dem Zimmer No. 14 verbindet, mag, wie jenes, das wir in der *Casa di Olconio* kennen gelernt haben, zum Hineinreichen der Speisen gedient haben, so dass die Thür während des Mahles geschlossen bleiben konnte.

Indem wir die Fauces links neben dem Tablinum und alle jene Räume, zu denen dieser sehr lange Gang in seinem Verlaufe führt, einstweilen übergehn, wenden wir uns der in der linken Wand des Atrium befindlichen breiten Thür zu, durch welche wir das schöne und grosse Peristylium 16 und den privaten Theil des Hauses mit seinen zum Theil überaus prachtvollen Gemächern betreten. Die erwähnte Thür war eine vierflügelige, welche in sich zusammengeschlagen fast nur die Dicke der Wand bedeckte und einen sehr stattlichen Durchgang und Durchblick in das Peristyl gestattete. Dies luftige Peristyl bildet einen im Mittel 4,50 M. breiten Umgang um das Viridarium 17 mit der Piscina 18 in der Mitte; 24 unten nicht canellirte und roth bemalte, oben canellirte und weisse Säulen phantastischer Ordnung auf Basen und mit flachem Capitell umgeben das Viridarium. Die Intercolumnien waren mit einem hölzernen Gitterwerk verschlossen, dessen Spuren an den Basen der Säulen und in dem Fussboden sichtbar sind, und konnten ausserdem mit Gardinen oder Rouleaux verhängt werden, welche an den Architrav-

balken vermöge einer eisernen Stange befestigt gewesen sein müssen; die Ringe durch welche die Schnur lief, vermöge deren diese Gardinen gezogen wurden, sind in den Säulenbasen erhalten. Durch diesen Apparat, dem wir übrigens in mehren anderen grossen Peristylien wieder begegnen werden, muss dieser weite, farbenglänzende, schattige und doch lichte Peristylumgang zu einem wahrhaft reizenden Aufenthalt geworden sein. Von den Pflanzungen im Viridarium sind die Wurzeln bei der Ausgrabung noch aufgefunden worden. Die Piscina in seiner Mitte ist 1,50 M. tief, von mannigfaltigem Planschema, wie unsere Figur zeigt und innen mit härtestem lebhaft azurblauem Stucco bekleidet, welcher dem Wasser eigenthümlich schöne Reflexe mitgetheilt haben muss; ein Springbrunnen in der Mitte der Piscina ist fast genau so eingerichtet gewesen, wie derjenige im Hause des Holconius und besteht aus einer Säule, welche eine durchbohrte Tischplatte trägt, auf welche das emporspringende Wasser plätschernd wieder herniederfiel. Ein zweiter Strahl rieselte von einem Brunnenuntersatz 19 mit 8 Stufen in die Piscina, eine Einrichtung der wir sehr oft in Pompeji begegnen. Mit 20 ist ein neben dieser Brunnentreppe befindlicher, mit der Piscina durch ein Rohr verbundener Wasserbehälter bezeichnet, der zur Aufbewahrung von Fischen oder auch zum Kühlen von Getränken gedient haben mag; bei 21 und 22 sind Oeffnungen der Cisterne und 23 bezeichnet ein grosses thönernes Gefäss, welches nur zufällig da gestanden hat, wo wir es sehn, und in welchem ein reichlicher Vorrath von Gypsstucco aufgefunden worden ist, worin man einen zweiten Beweis dafür zu finden meint, dass dies Haus bei der Verschüttung in Reparatur war. Von den zahlreichen Bildern, welche die sehr lebhaft gefärbten, durch gemalte Pilaster eingetheilten Wände des Peristyls, natürlich ausser mannigfachen Architekturen und Grottesken schmücken und schmückten, können wir folgende in Abbildung nachweisen. 1. Silen sitzend, erhebt in beiden Händen das fröhlich nach einer ihm von einer Nymphe dargebotenen Traube greifende Bakchuskind (M. B. X. 25). 2. Perseus und Andromeda (M. B. IX. 39). 3. Der verwundete Adonis (M. B. IX. 37). 4. Die verlassene Ariadne (M. B. VIII. 4). 5. Thetis mit den für Achill erhaltenen Waffen auf einem Meerungethüm durch die Wellen reitend (M. B. X. 39). 6. Hymenaeus mit Fackel und Kranz (M. B. XII. 17). 7. Narciss (M. B. XII. 7). 8. Silen in felsiger Gegend gelagert, dem ein Knabe ein Trinkhorn bringt (M. B. XII. 35). 9. Ein Faun lauscht auf das Syrinxspiel eines Knaben (M. B. X. 42). Hiemit ist der Vorrath freilich nicht erschöpft, erhalten sind im Ganzen 17 Gemälde, und wir können z. B. noch eine Venus mit dem Apfel in der Hand, einen dritten Silen mit einem Satyrn und einem Knaben, einen Satyrn und Hermaphroditen anführen und übergehen Anderes, da das hier Genannte gewiss genügt, um von dem Bilderreichthum dieses Raumes eine allgemeine Vorstellung zu geben, während unsere Leser sich aus den angeführten Abbildungen wenigstens über die Composition dieser

zum Theil ganz allerliebsten Gemälde unterrichten können. Am Sockel treten wiederum Nereiden auf Meerungeheuern reitend hervor.

Von den das Peristyl umgebenden Gemächern ist weitaus das bemerkenswertheste der schöne Oecus No. 24. Derselbe öffnet sich ohne jeden Verschluss gegen das Peristyl zwischen zwei Halbsäulen und zwei mit seiner inneren Säulenstellung gekoppelten Säulen von der Stärke und Höhe derer im Peristyl, aber von etwas anderen Capitellen. In seinem Innern wird er an drei Seiten, die ersten gekoppelten mit gezählt, von 12 dünneren und niedrigeren Säulen umgeben, über denen höchst wahrscheinlich zum Ausgleich mit den Frontsäulen eine zweite Säulenstellung sich befunden hat, von der freilich Nichts erhalten noch aufgefunden worden ist. Der schmale Umgang ausserhalb der Säulen ist überwölbt gewesen und der Ansatz dieser Wölbung an den Capitellen noch vorhanden. Ueber dieser Wölbung wird ein oberer Umgang gewesen sein, zu welchem man auf der Treppe 39, die nirgend anderswo hingeführt haben kann, gelangte. Dies schöne Speisezimmer entspricht weder in seinen Dimensionen noch in seiner Anordnung einer der drei Arten von Oeci, welche Vitruv VI. 5 und 6 beschreibt (korinthische, aegyptische und kyzikenische), weshalb für dasselbe ein Mischname: aegyptisch-kyzikenischer Oecus vorgeschlagen worden ist, bei dem wir indess schwerlich Etwas gewinnen; richtiger scheint es, auch hier wieder ein Beispiel zu registriren von der Thatsache, dass das Leben und sein wechselndes Bedürfniss, dass Lust und Laune des Bauherrn und Architekten sich an die starre Norm nicht band, was uns ganz Pompeji wieder und immer wieder lehrt. Sehr merkwürdig ist ferner die Thatsache, dass die gesammte Decoration in diesem Saale monochrom gelb oder goldfarbig gemalt ist, was allerdings an den Goldschmuck der Wände in dergleichen Prachtzimmern der Hauptstadt mag erinnern sollen. Von den ebenfalls monochromen Hauptbildern sind zwei erhalten, bei *q* Theseus, nach Erlegung des Minotauros mit Ariadne im Gespräch (M. B. X. 51) und bei *r* eine noch nicht genügend erklärte Vorstellung, in welcher ein Hirt ein Mädchen mit einer um einen Stab gewundenen Schlange zu schrecken scheint (M. B. IX. 49, vgl. Panofka: Phocus und Antiope, Berl. 1855. Fig. 1. Der Fussboden ist von weissem Mosaik mit schwarzen eingelegten Ornamenten.

Von den beiden Exedren, welche diesen Oecus rechts und links umgeben ist diejenige rechts No. 25 ohne allen malerischen Schmuck der Wände, hat jedoch einen reichen und schönen Stuccocarnies, ein Umstand, der allerdings den Gedanken an unvollendete Decoration fast unausweichlich nahe legt. Dennoch darf nicht unbemerkt bleiben, dass man hier (s. Hist. Ant. Pomp. a. a. O. p. 107) ausser einer Decimalwage, einem Kessel, einem Siebe und anderen Sachen die Fragmente des bronzenen Beschlages eines Ruhebettes (lectisternium) fand, was auf das Bewohntgewesensein dieses Gemaches hinweist. Die grössere Exedra links No. 26 hat ihren vollständigen und sehr

reichen Wandschmuck erhalten, welcher der Hauptsache nach aus phantastischen Architekturen mit schwebenden Figuren auf den freien Feldern besteht, aber auch wenigstens ein namhaftes Hauptbild aufzuweisen hat, welches den Mythus vom Pan angeht. Am Sockel abermals Nereiden auf Meerthieren. — Das grösste Gemach dieses Hauses ist das Triclinium No. 27, welches sich sowohl gegen das Peristyl wie gegen den zur Küche führenden Gang öffnet. Im Plane scheint dieses Gemach gänzlich vom Lichte abgeschlossen zu sein, wir müssen deshalb annehmen, dass es im oberen zerstörten Theile seiner Wände Fenster gehabt habe und ausserdem auf künstliche Beleuchtung angewiesen sei, was sich mit seiner wahrscheinlichen Bestimmung als Wintertriclinium bei der abendlichen Stunde der antiken Mahlzeit doppelt gut verträgt. Seine Decoration ist sehr reich, und auch hier haben wir bei der Zerstörung einiger anderen wenigstens ein mythologisches Hauptbild zu bemerken, ein Parisurteil nämlich, welches die Hinterwand bei *s* schmückte, jetzt aber (wie viele andere der schon erwähnten Bilder) im Museum in Neapel zu suchen ist.

Links an dieses Speisezimmer grenzt ein Cubiculum 28 mit seinem Procoeton, wir dürfen wohl vermuthen dasjenige des Hausherrn. Ueber die Art, wie dies Zimmer Luft und Licht empfing, weiss ich keine Vermuthung auszusprechen, an blosse Lampenbeleuchtung ist schon der Decoration wegen nicht zu denken, welche auf rothen Wänden über schwarzem Sockel und weissem Fries zierliche Grottesken und auf seiner Hinterwand bei *t* ein anmuthiges Genrebild, eine schöne Dame zeigt, an deren Knie sich Amor schalkhaft plaudernd vertraulich anlehnt (M. B. VIII. 5). Endlich haben wir noch eines an der entgegengesetzten Ecke des Peristyls gelegenen Zimmers 29 Erwähnung zu thun, welches sich freilich auch gegen das Atrium öffnet, allein zum Peristyl durch ein breites Fenster neben der Thür einen noch bestimmteren Bezug hat. Bei blosser Einsicht des Planes möchten unsere Leser in diesem Zimmer vielleicht eine Cella des Atriensis vermuthen, welcher auch über das Peristyl mit die Aufsicht geführt hätte; allein dem widerspricht denn doch wohl der überaus reiche Schmuck dieses Zimmers mit seinen hellblauen Wänden über rothem Sockel und mit weissem Fries, seinen reichen architektonischen Ornamenten, schwebenden Figuren und mythologischen Bildern, von welchen letzteren wir eine Vorstellung Mus. Borb. X. 37 hervorheben, welche Apollon vor Hermes wahrscheinlich auf der ihm eben von diesem geschenkten Kithara musicirend zeigt. — Ueber die wirkliche einstmalige Bestimmung dieses Zimmers weiss ich Nichts zu sagen.

Es bleibt uns nur noch übrig, einen Blick in die Wirthschaftsräume dieses stattlichen Hauses zu werfen, die sämmtlich an dem Gange 30 liegen, welcher neben dem Tablinum 8 beginnt und rechtwinkelig umbiegend an der von mehren Fenstern durchbrochenen Hinterwand des Hauses hinläuft,

durch welche er endlich auf die hintere Strasse, den *vico del Fauno* mündet. Verfolgen wir ihn in diesem seinem Verlaufe, so begegnen wir zuerst einem Sclavenzimmer 31 mit, hier überwölbtem, Bettalkoven. Hinter diesem liegt in 32 eine die Treppe ersetzende geneigte Rampe, welche in den oberen Stock führte, dessen Zimmermauern zum Theil über denen des Erdgeschosses erhalten sind. In dem darauf folgenden Complex von 4 Räumen 33—36 haben wir die Sclavenwohnung, Arbeitszimmer und Vorrathskammer anzuerkennen, die letztere ohne Zweifel in dem ganz dunkeln Raume 35, das Ergastulum sehr wahrscheinlich in dem durch zwei hoch angebrachte Fenster von der Hintergasse aus erleuchteten, ziemlich geräumigen, aber wie alle anderen schmucklosen Zimmer 36. Auch das erste Zimmer links an dem zweiten Flügel des Ganges, No. 37 können wir nur als Sclavencubiculum betrachten, obgleich es einen, aber freilich sehr gewöhnlichen Mosaikfussboden hat. Nun folgt die Küche 38 mit erhaltenem gemauertem Heerd und einer Cisternenmündung. Ueber dem Heerde bei *u* findet sich noch ein Gemälde, welches (abgeb. M. B. IX. 20), obwohl es in der Hauptsache nur die vielbekannten heerd- und hausbeschützenden Genienschlangen darstellt, dadurch sehr merkwürdig ist, dass es diese um einen nabelförmigen Stein gewunden zeigt, in welchem ein uraltes Symbol der Göttin des Hauses, Hestia oder Vesta nachgewiesen ist[53]); auch die beiden den Hauptgegenstand umgebenden Jünglinge mit Rhyten sind diesen Vorstellungen nicht gewöhnlich. Von der Treppe 39 zur Gallerie des Oecus ist bei diesem bereits gesprochen; an dem Abtritt 40 gehn wir stillschweigend vorüber, und von den kleinen und schmucklosen Zimmern 41, 42 und 43 wissen wir Nichts zu sagen, als dass sie wahrscheinlich Sclavencubicula gewesen sind. — Von den in diesem Hause bei der Ausgrabung gefundenen Gegenständen haben wir einige schon bei den einzelnen Gemächern genannt; der Rest, mannigfache Geräthe und Gefässe, Thürangeln, Thürbeschläge und Beschläge von allerlei Mobilien, Glas- und Thongefässe u. dgl. welche in den Tagebüchern (Hist. Ant. Pomp. Vol. II. II. p. 214 ff., III. I. a. d. a. O.) registrirt sind, verdienen eine Einzelerwähnung an dieser Stelle nicht.

Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit einem Hause zu, welches durch die Fülle der in demselben gefundenen Gegenstände zu den interessantesten der Stadt gehört. Es ist dies das 1847 vom März bis Juni ausgegrabene, an der Strada Stabiana unter No. 30 belegene Haus des Lucretius (55 im Plan), welches seinen Namen einem etwas verschiedenen Umstande verdankt, als andere Häuser in Pompeji; nicht an dem Hausthürpfeiler fand man nämlich den Namen Lucretius, sondern auf einem Gemälde in einem Cabinet (20) am Peristyl. Dies Gemälde (Fig. 188) stellt Schreibzeug dar, ein Tintefass, Falzbein, ein offenes Buch, den Schreibstift und endlich einen Gegenstand, den man für einen geschlos-

senen und adressirten Brief hält. Die Adresse: M LVCRETIO FLAM MARTIS DECVRIONI POMPEI[*s* oder *ano*] zu Deutsch: »An Marcus Lucretius, den Priester des Mars und Decurionen in oder von Pompeji« hat man auf den Hausbesitzer bezogen. In den Ausgrabungberichten und einigen älteren Schriften führt dies Haus nach einem Gemälde in demselben den Namen der *casa delle Suonatrici*; was um Irrthümer zu vermeiden bemerkt werden muss[54]. Der Plan bietet nicht viele, aber immerhin einige Besonderheiten, die es der Mühe werth machen, denselben im Einzelnen zu betrachten. Der Flächenraum des Areals ist unregelmässig und umschliesst auf der linken Seite ein kleines fremdes Haus, dessen Plan wir unterdrückt haben; zugleich aber hat dies Areal eine nicht unbeträchtliche Steigung von der Strasse nach hinten, so dass das Atrium höher liegt, als das Trottoir und der Garten oder Xystus wieder ganze sieben Stufen in den Fauces höher als das Atrium. Deswegen führt das 5,50 M. lange und mit weiss und schwarzem Mosaik gepflasterte Ostium 1 hinter einem nur sehr kleinen Vestibulum ziemlich rasch aufwärts in das toskanische Atrium 2, vorbei an einer *cella ostiarii* 3, welche zugleich eine Treppe in die erste Etage enthält. Schon das Ostium ist mit Gemälden geziert und zwar, selbst abgesehn von den rein decorativen Malereien, mit bedeutenderen als sich sonst gewöhnlich in Pompeji an dieser Stelle finden; namentlich treten unter ihnen die musicirenden Bakchantinen theils einzeln, theils mit anderen Figuren gruppirt hervor, von welchen das Haus bei der Ausgrabung wie schon er-

Fig. 188. Gemälde in der *Casa di Lucrezio.*

Fig. 189. Plan der *Casa di Lucrezio.*

wähnt den Namen *delle Suonatrici* erhielt. Das mit einem weissen Mosaikfussboden versehene 8,36 × 9,7 M. grosse Atrium ist zunächst dadurch merkwürdig, dass es bei der Katastrophe Pompejis in Reparatur gewesen zu sein scheint; denn es ist schwer glaublich, dass das roh gemauerte Compluvium, welches von der übrigen Eleganz stark absticht, in diesem Zustand hat bleiben sollen. Die Wände sind über einem Sockel, welcher verschiedene Marmorarten nachahmt, blau gegründet und mit Grottesken bedeckt, der Fries bestand aus vergoldetem Stucco und ist bei der Ausgrabung in vielen Stücken in der Verschüttungsmasse gefunden worden. An ungewöhnlicher Stelle und in ungewöhnlicher Gestalt finden wir hier gleich rechts vom Eingange bei *a* die Larennische, deren Giebel von zwei Säulen getragen wurde, deren Stellen wenigstens noch erkennbar sind.

Vier *cubicula* 4, 5, 6, 7 gruppiren sich zunächst um das Atrium, alle auf's reichste bemalt, und zwar alle vier auf weissem Grunde, der das nicht besonders helle Licht in diesen Zimmern hebt, dem hier wie in der *casa di Meleagro* Fenster über den Thüren auch bei dem Verschlusse dieser Zugang verschafften. Auch die Malerei des Sockels ist in allen gleich, und ähnlich selbst im Vestibulum und Atrium; sie besteht in einer täuschenden Nachahmung beliebter Gesteinarten, welche in Tafeln und trennende Glieder geschnitten scheinen und unter denen besonders *giallo antico* und Serpentin nebst Porphyr hervortreten. Aehnlich sind einander in den vier Cubiculis auch die architektonischen leichten Umrahmungen der Haupt- und Nebenbilder, im Uebrigen ist die grösste Mannigfaltigkeit vorhanden. Das Zimmer No. 4 hat auf jeder Wand als Nebenbilder kleine Genien oder Amoretten, die mit Waffen spielen, links als freilich sehr kleines, aber feingemaltes Mittelbild Luna und Endymion, einen oft und in sinniger Weise behandelten Gegenstand, an der Mittelwand als Hauptbild Achill vom Centauren Chiron im Leierspiel unterwiesen, ebenfalls ein in Pompeji und in Herculaneum wiederkehrender Gegenstand, der in dem Gegensatz der abgehärteten, halbwilden und rauhen Centaurengestalt zu dem schlanken, feinen und lichten Körper des Knabenjünglings Achill ein vortreffliches Motiv enthält, welches auf ein bedeutendes Original hinweist, von dem die Bilder in Pompeji und Herculaneum Copien sind. Wir wollen gleich hier bemerken, dass der Gegenstand selbst einmal innerhalb eines anderen Bildes wiederholt ist; in dem Gemälde, welches Achills Auffindung in Skyros darstellt (abgeb. Mus. Borb. IX. 6), ist der ihm gebotene Schild, der am Boden liegt, mit eben dieser Scene seiner Erziehung verziert. Auf der dritten Wand stellt das Mittelbild eine Nereide auf einem Seepferd dar, wobei wieder ein schöner Contrast der beiden so verschiedenen und so nahe sich berührenden Körper hervortritt. — Eine Nereide auf einem Delphin reitend bildet auch den ersten Hauptgegenstand in dem Zimmer No. 5, dessen übrige Bilder stark gelitten haben, so dass mit

Sicherheit nur noch in einer unteren Reihe vier Bildchen erkannt werden können, welche mit Thieren spielende Genien darstellen, in einer oberen Reihe ein, wie es scheint, allegorisches Bild, in dem die Personification Africas mit einer Elephantenexuvie auf dem Kopf die Hauptperson ist und ausserdem sechs Genien nebst anderen Personen sich befinden.

Auch in dem Zimmer No. 6 sind nur zwei Bilder ausser den Decorationsmalereien unverletzt, das eine, derb obscön, Faun und Nymphe darstellend, das andere den so vielfach wiederholten Narciss, der sich im Quell bespiegelt. Unter den Decorationen in den oberen Reihen ist etwa nur eine Auswahl von Masken zu nennen, welche ähnlich auch in dem Zimmer No. 4 vorhanden ist. Endlich das Zimmer No. 7 enthält an der unteren Abtheilung seiner Wände eine Reihe kleiner Gemälde bald in rundem, bald in viereckigem Rahmen, unter denen ein Polyphem, der Galatheas Brief empfängt, eine angelnde Frau und (jetzt ausgehoben) eine Darstellung von Phrixus auf dem Widder, von dem Helle in's Meer stürzt, zu nennen ist, beides mehrfach wiederholte Gegenstände. Die Rundbilder zeigen die Brustbilder des Mars und der Venus und diejenigen des Jupiter und der Juno, beide einander entsprechend. In der oberen Abtheilung der Hinterwand ist (ebenfalls ausgehoben) eine Victoria mit Kranz und Palme auf einem Zweigespann gemalt gewesen (M. B. XIV. 45) an den Seitenwänden finden wir Thierstücke, von denen M. B. XIV. 44 unten eine Probe giebt. Darüber Bakchantinen, sowie an der Hinterwand seitwärts weibliche Genien mit Schmetterlingsflügeln.

An der gewöhnlichen Stelle finden wir im Verfolg der Gemächer um das Atrium die Alae 8 und 9. In der Ala rechts No. 8 sind über einem Sockel, der weissen, leichtgeaderten Marmor nachbildet und einer rothen Borde mit Meerungethümen auf hauptsächlich gelbem Grunde, der hie und da durch die Hitze der Rapilli roth gebrannt ist, die Stellen von 5 ausgehobenen Bildern, die wir in Neapel zu suchen haben, und von denen zwei sich auf das Theater und die Einübung eines Schauspielers durch den Dichter beziehn. Der eine Stufe über das Atrium erhobene Fussboden ist von weissem Mosaik. Bei der linken Ala No. 9 unter deren Bildern eine Comoedienscene und eine ziemlich zerstörte Vorstellung der auf den Mord ihrer Kinder sinnenden Medea hervorzuheben sind, und deren Fussboden nur aus opus Signinum besteht, kehrt ein Umstand der Anlage wieder, den wir im Hause des Sallust gefunden haben, dass nämlich dieselbe nach hinten nicht geschlossen ist, sondern einen Durchgang bildet, dort nur zur Treppe des oberen Stockwerks, in dem vorliegenden Falle zu mehren Räumen, welche den Bedürfnissen des Haushalts dienten. Und zwar öffnet sich die Ala einerseits in ein dunkeles und durchaus ungeschmücktes Gemach 10, welches nur Vorrathskammer gewesen sein kann, andererseits nach hinten auf den gemeinsamen Vorplatz 11 des für zwei Personen eingerichteten Abtritts 13 und der durch ein

Fenster aus dem Raume 39 dürftig, besser vielleicht durch Oberlicht erleuchteten Küche 14, in der man den Heerd und den Ausgussstein für das gebrauchte Wasser nebst verschiedenem Küchengeräth fand, und endlich der Speisekammer 12, welche wiederum völlig dunkel ist.

Das Tablinum 15 im Hintergrunde des Atrium, über dessen Fussboden sich auch dieses um eine Stufe erhebt, ist sowohl durch seine elegante Decoration wie durch einen besonderen Umstand merkwürdig und bedeutend. Der Fussboden besteht aus weissem, mit einem schwarzen Maeandersaum eingefassten Marmormosaik, welches sich um eine Mittelplatte von *giallo antico* und eine dasselbe einfassende bunte Mosaikborde legt. Die Wände sind mit reichen Architekturen verziert, die jederseits ein grösseres Mittelbild umrahmen sollten. Diese Hauptgemälde aber fehlen, jedoch sind sie nicht etwa neuerdings, sondern schon im Alterthum aus der Wand entfernt worden, in welche sie früher eingesetzt worden waren wie gleicherweise die demnächst zu nennenden Bilder im Triclinium. Hierbei hat, was in einigen anderen Beispielen in Pompeji sich wiederholt, der hölzerne Rahmen, in welchen die Bilder gefasst waren und es haben die hinter den Bildern angebrachten hölzernen Spreizen ihre ganz unverkennbaren Eindrücke in dem Stucco der Wand zurückgelassen. Wir haben auf einen ähnlichen Umstand schon bei der Besprechung des Venustempels hingewiesen und werden auf diese Thatsachen zurückkommen. Diese Vertiefung beträgt im Ganzen nur ein paar Zoll, ein Umstand, der bei der Frage, ob das einzulassende Bild auf Stucco oder auf Holz gemalt war, von Einigen für das Letztere in die Wagschale geworfen wird, der mir aber grade so wenig entscheidend scheint wie das Vorhandensein jener Spreizen, welche eben so gut die rückwärtigen Träger einer dünnen Stuccotafel wie die Binder der einzelnen Theile der grossen Holztafel gewesen sein können. Die Decke des Tablinum war von Stucco, und zwar zeigen die reichlich aufgefundenen Fragmente derselben farbige Cassetten mit vergoldeten Rosetten im Centrum.

Das grosse Gemach 16 rechts vom Tablinum scheint ein Wintertriclinium gewesen zu sein, dessen Vorhandensein im Vorderhause durch das Vorhandensein der Küche in demselben in sofern bedingt wird, als zu dem einzigen Gemach rechts vom Xystus, welches noch ein Triclinium gewesen sein kann, der Weg von der Küche übermässig weit erscheint, falls hier das alleinige Speisezimmer angenommen wird. Sein Licht empfängt es durch ein niedrig anhebendes Fenster in der linken Wand, welches auf den Garten hinausgeht und zwei höher an der rechten Wand angebrachte, welche sich über die Dächer der angrenzenden Läden erheben. In ihm fand man die Reste einer um seine drei Wände umlaufenden Ruhebank, eines überaus kostbaren Möbels, da seine acht gedrechselten hölzernen, mit einer eisernen Stange im Centrum in den Boden befestigten Füsse mit getriebenem Silber überkleidet waren. Die Decoration dieses Zimmers ist, diesem Luxus ent-

sprechend überaus kostbar und vortrefflich, der Fussboden ist mit weiss und schwarzem Mosaik im Maeandermuster bedeckt, die Wände enthielten ausser dem hier wie überall die Hauptbilder umrahmenden architektonischen Ornament und sechs kleineren trefflichen Bildern welche sich auf die Fabel von Amor und Psyche beziehn (abgeb. M. B. XV. 18, 19, 45—47), drei grosse Bilder mit fast lebensgrossen Figuren, von denen zwei in das Museo nazionale gebracht sind. Das erste derselben stellt Hercules bei Omphale dar, das zweite den Knaben Bakchus auf stierbespanntem Wagen von seinem Gefolge umgeben, und das dritte denselben Bakchus als Sieger Indiens. Diese drei Bilder, welche zu den bedeutendsten und schönsten von Pompeji gehören und uns im artistischen Theile noch beschäftigen werden, sind fertig in die Wände eingelassen worden, und zwar auf bewunderungswürdig geschickte und feine Art, so dass ringsum nur eine verschwindend feine Fuge zwischen ihnen und dem von dem ihrigen verschiedenen Stucco der Wände sichtbar ist.

Links vom Tablinum sind die Fauces 17, welche sich dadurch von sonstigen unterscheiden, dass sie, wie schon erwähnt, eine siebenstufige Treppe in das Peristyl enthalten und sich gegen dieses am Ende mit einem Fenster öffnen. An dem Theile vor dem Beginn der Treppe sind die Wände dieses Ganges mit zwei merkwürdigen Bildern geschmückt (M. B. XIV. 44), welche die Masken des Jupiter und der Juno nebst Adler und Weltkugel bei diesem und dem Pfau bei jener darstellen, und zwei anderen, schlecht erhaltenen mit den Attributen eines Ebers und einer goldenen Schale. Dies Peristyl 18 wird an zwei Seiten von Pfeilern umgeben, auf welche auf rothen Grund Pflanzen gemalt sind, und welche durch Brüstungsmauern mit ein paar Eingängen verbunden werden, während das Tablinum an die dritte und eine Exedra oder ein Oecus an die vierte Seite grenzt. Auf den Eckpfeiler ist ein jetzt ausgehobenes Labyrinth nebst der Inschrift: *Labyrinthus. Hic habitat Minotaurus* (abgeb. M. B. XIV. tav. *a*) sehr roh mit einem scharfen Griffel in die Tünche eingeritzt gewesen. Auf den linken Peristylgang öffnen sich zwei exedraartige kleine Zimmer oder Kämmerchen 19 und 20, in deren zweitem das oben Fig. 188 mitgetheilte Bild gefunden wurde. Der Peristylhof ist nicht, wie gewöhnlich, durch ein Viridarium geschmückt, sondern in einer ganz eigenthümlichen und im Ganzen herzlich geschmacklosen Weise eingerichtet und verziert s. Fig. 190. Im Hintergrunde steht auf fünfstufigem Untersatz eine mit Mosaik, Muschelwerk und Malerei verzierte Brunnennische, in derselben als Brunnenfigur ein kleiner Silen. Dergleichen Nischen, und zwar zum Theil noch geschmackloser mit Muscheln verzierte, kommen auch sonst noch vor, wir brauchen nur die beiden nach ihren Brunnen benannten Häuser *della grande* oder *prima* und *della piccola* oder *seconda fontana a musaico* in der Mercurstrasse und die *casa del Granduca* in der Strasse der Fortuna zu nennen; im Uebrigen aber ist die Decoration des Hofes hier

einzig. Das Wasser, welches die Brunnenfigur ausgoss, floss über die Stufen des Unterbaus der Nische herab, wurde unten durch eine flache Marmorrinne gesammelt und in eine runde Piscina in der Mitte des Hofes geleitet, in der ein Springbrunnen angebracht ist. Um diese Piscina herum sind nun zunächst allerlei Thiere von Marmor, aber von ganz verschiedener Grösse aufgestellt, unter denen eine Ente, zwei liegende Kühe (auch diese von verschiedenem Maassstabe) zwei Kaninchen und zwei Ibisse genannt werden mögen. Weiter hinaus stehn dann zwei Reihen von Sculpturwerken; zunächst am Brunnen zwei Hermenpfeiler mit Doppelköpfen einerseits *b* im Plan Fig. 189 des Bakchus und der Ariadne, andererseits *c* eines Faunes und einer Bakchantin. Diesen entsprechen zwei gleiche Hermenpfeiler *d e* in den vorderen Ecken des Hofes, welche beide einen bärtigen Bakchus und eine Bakchantin darstellen. In einer noch etwas vorgerücktenReihe stehn sodann zunächst den Hermenpfeilern zwei seltsame Bildwerke *f g*, welche Amoretten auf Delphinen reitend und von grossen Polypen umstrickt darstellen, während in der Mitte eine sehr mittelmässigeGruppe *h* einen bocksfüssigen Faun zeigt, dem ein kleiner Satyr einen Dorn aus dem Fusse zieht.



Fig. 190.
Ansicht des Peristyls in der *Casa di Lucrezio.*

Endlich stehn links zwischen den Hermenpfeilern noch zwei Sculpturen, welche die übrigen übertreffen, nach hinten ein junger Satyr *i*, welcher die Hand über den Kopf hebt, als wolle er sich gegen die Sonnenstrahlen schützen, ein lebensvolles und auch nicht schlecht ausgeführtes Bildchen, weiter nach vorn ein in Hermenform auslaufender Satyr mit der Rohrflöte *k*, der ein Zicklein im Arm hält und an dem eine Ziege nach ihrem Jungen emporspringt. Die ganze Sammlung von Sculpturen, die mit einander Nichts gemein haben, macht nur zu sehr den Eindruck einer unserer Rumpelkam-

mern des Alterthums, Museen genannt, aber durchaus nicht den des organischen Schmuckes eines heiterem Lebensgenuss dienenden Raumes. Das Wasser für den Brunnen und den Springbrunnen wurde von der Strasse hergeleitet durch ein Bleirohr, welches links von der Nische vollkommen erhalten aufgefunden und noch heute vorhanden ist. Die Brüstungsmauern des Peristylhofs sind zur Aufnahme von Erde für Blumen ausgehöhlt.

Um das Peristyl liegen: 21 ein Zimmer mit zwei Eingängen, dessen Bestimmung als geräumiges Schlafzimmer wenigstens in hohem Grade wahrscheinlich ist, indem man nur die vordere Hälfte seiner Wände, wo als Hauptbilder Narciss und Apollo mit Daphne hervortreten, bemalt fand, während die andere Hälfte, scharf abgeschnitten einfach abgeweisst ist, wie man glaubt, um mit Teppichen oder Tapeten (*aulaea*) als der eigentliche Schlafraum behangen zu werden. Als eine Art von Vorzimmer zu diesem vermuthlichen Schlafzimmer des Hausherrn, und vielleicht für dessen Kammerdiener bestimmt, folgt das *cubiculum* 22, daneben ein ungeschmücktes Vorrathszimmer 23; hierauf finden wir rechts einen Treppenraum 24, der in den von den Alten selbst vermauerten Keller führte, und der Oecus 25 mit hübschen, aber kleinen Bildern, welche Bakchanten und Genien darstellen, deren einige mit der Weinlese, andere mit einem Kinderspiel beschäftigt sind, welches entfernt an die »Blindekuh« (*cecatella*) erinnert, wie sie in Neapel gespielt wird. Auf der gegenüberliegenden linken Seite des Peristylganges kommt man an der Treppe in die obere Etage 26 vorbei auf einen breiten Durchgangsplatz 27 in eine kleinere Nebenabtheilung des Hauses, mit einem eigenen Eingang 28 von einer bisher namenlosen Seitengasse, eigenem ungeschmücktem Atrium 29, drei *cubiculis* 30, 31, 32, dem Tablinum 33 und den Fauces 34, Alles mit geringen Decorationen, so dass hier wieder der mehrfach ausgesprochene Gedanke an eine Sclavenwohnung nicht gerade fern liegt, womit sich nur das Vorhandensein eines Tablinum, wenn es ein solches ist, freilich durchaus nicht verträgt. Näher dürfte deshalb hier die Annahme einer für Gäste bestimmten Wohnung liegen.

Obgleich unsere Leser in der durch die verschiedensten Verhältnisse bedingten Mannigfaltigkeit der bereits mitgetheilten Pläne das Streben nach der Normalanlage und das Festhalten an der charakteristischen Ordnung der wesentlichen Räume des römischen Hauses nicht verkannt haben können, noch auch dieses Gemeinsame in der Differenz der in der Folge mitzutheilenden Pläne verkennen werden, so wollen wir es doch nicht versäumen, hier Plan und Durchschnitt desjenigen Hauses von Pompeji mitzutheilen, welches am meisten von allen die Regel darstellt und die charakteristischen Räumlichkeiten am vollständigsten enthält. Es ist dies, wie schon früher bemerkt, das unter dem Namen des H a u s e s d e s P a n s a bekannte, 1811 entdeckte, aber eigentlich erst 1813 und 1814 ausgegrabene Wohnhaus (21 im Plan), welches mit seiner Façade an der *Strada delle Terme* den alten Thermen

gegenüber liegt, mit seinem Areal jedoch eine ganze Insula, d. h. ein Quartier zwischen vier Strassen (*Strada delle Terme, Vico della Fullonica, Vicoletto di Mercurio* und *Vicolo di Modesto*), ausfüllt.

a Vestibulum, dessen innere Schwelle mit einem SALVE in Mosaik geschmückt gewesen und auf welches, ziemlich rasch ansteigend das Ostium 1 folgt, 2 Atrium mit dem Compluvium, 3 *cubicula*, 4 *Alae*, durch Mosaikfussböden vor den anderen Zimmern ausgezeichnet, hier zu beiden Seiten des Atrium vorhanden und zu keinem Nebenzweck benutzt, während wir bereits in mehren Häusern des beschränkteren Raumes wegen nur eine *Ala* oder eine derselben, sei es als Vorrathskammer, sei es als Durchgang, benutzt gefunden haben, 5 Tablinum, dessen Boden, wie in vielen anderen Häusern, mit weissem, schwarzgerandetem Mosaik bedeckt ist; dasselbe ist ganz offen

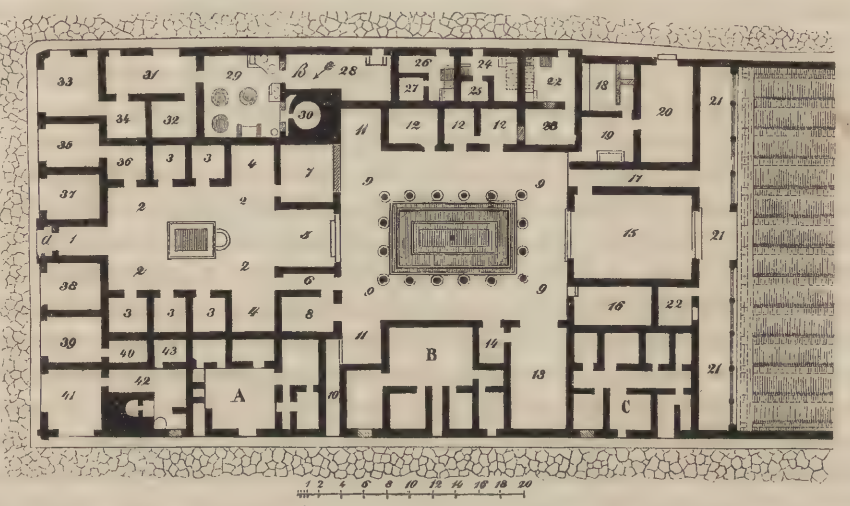
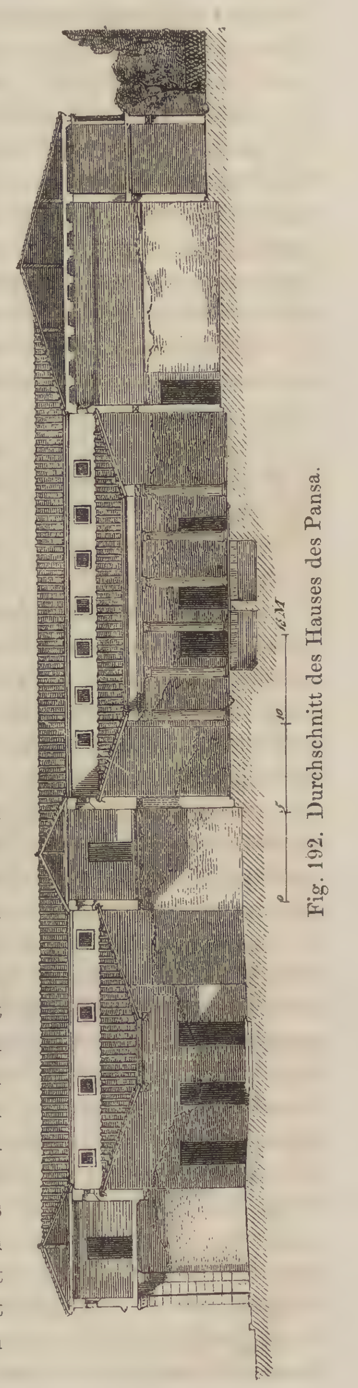


Fig. 191. Plan des Hauses des Pansa.

nach beiden Seiten, nur dass der Boden nach hinten um zwei Stufen erhöht ist; 6 Fauces, auch hier nur auf einer Seite angebracht, während gegenüber ein mit weissem Mosaikboden geschmücktes nach hinten gegen das Peristyl nur durch eine niedrige Brüstungsmauer geschlossenes Zimmer 7 liegt, welches von Einigen nach den angeblich vorgefundenen Resten von Manuscripten die Bibliothek oder das Archiv des angesehenen und reichen Bewohners gewesen sein soll, welches aber viel eher den Eindruck einer Exedra, kurz eines behaglichen, zum Peristyl in Beziehung stehenden grossen Wohnzimmers macht. Ungefähr dasselbe gilt von dem Saale rechts 8, neben den Fauces und mit einem Eingang von ihnen, welcher auch gegen das Peristyl durch eine, dem Fenster des Gemaches links entsprechende weite Thür geöffnet ist; dieser Saal macht am meisten den Eindruck eines Wintertriclinium, welches wir in mehren Plänen an der entsprechenden Stelle gefunden haben,

auch sehe ich nicht ein, was dem entgegenstünde, denn wenn man in oder an diesem Raume von einer Nische für die Bettstelle gesprochen hat, so weiss ich nicht, wo man diese gesehn hat. Aus dem Peristylium 9 führt gleich hinter diesem vorderen Theile des Hauses durch das rechte Gemach 11 ein mit eigenem Verschluss versehen gewesenes Posticum 10 auf die Nebengasse. Das Peristylium ist eines der geräumigeren in Pompeji, 20,15 M. × 13,10 M. gross, von sechszehn Säulen umgeben, die, von vulkanischem Stein und ursprünglich ziemlich reiner ionischer Ordnung, bei einer Restauration wahrscheinlich nach dem Erdbeben von 63 mit Stucco bekleidet und im Capitell mit Blätterschmuck versehen, also in gemischte Ordnung gebracht und jetzt in ihrem übertünchten Zustande am untersten dickeren Dritttheil mit nur ganz flachen Canelluren und gelb bemalt, in den oberen zwei Dritttheilen dagegen tiefer canellirt und weiss bemalt sind. Zwischen den beiden ersten Säulen jeder Seite ist ein Puteal für das Wasser der Cisterne, von denen aber nur dasjenige der linken Seite erhalten ist. Das Innere des Peristyls bildet eine Piscina von 2 M. Tiefe, deren Wände mit Wasserpflanzen und Fischen bemalt gewesen, aber jetzt ziemlich ruinirt sind. Von den Gemächern, welche das Peristylium umgeben, bilden die ersten beiden rechts und links 11 eine Art von Exedren, schattige offene Räume mit Ruhebänken, welche beim Promeniren im Peristyl benutzt worden sein mögen. Auf der linken Seite liegen drei *cubicula* 12, von denen die beiden letzten ausnahmsweise durch eine Zwischenthür verbunden sind. Rechts finden wir nur ein Triclinium 13 von ganz normaler Gestalt mit einem Nebenzimmer 14, in welchem wahrscheinlich die Tischgeräthe und sonstiger Hausrath aufbewahrt wurde, wenn dies nicht das Zimmer war, in welchem sich die Musikanten, Tänzerinen, Gaukler und dergleichen Leute versammelten und vorbereiteten, welche man gegen das Ende der Mahlzeit vor den Gästen ihre Künste produciren zu lassen liebte. Der übrige Raum dieser Seite wird durch Läden ohne Verbindung mit dem Hause in Anspruch genommen, mit welchen der Besitzer sein ganzes Haus umgeben hat. Im Hintergrunde des Peristyls liegt das Hauptgemach des Hauses, ein prachtvoller Oecus 15 von 5 × 7,40 M., mit breitem thorartigen Eingang vom Peristyl und Ausgang nach dem Säulengang und Garten hinter dem Hause, jedoch ohne die innere Säulenstellung, welche wir aus dem Oecus der *Casa di Meleagro* kennen. Neben demselben ein um zwei Stufen erhöhtes Zimmer 16 mit schmaler Thür, welches Einigen sehr wenig wahrscheinlich als ein zweites Triclinium, Anderen freilich vollkommen unerweislich als Tabularium oder Archiv gilt; andererseits ein faucesartiger Durchgang in den Garten 17 mit einem Eingang in den Oecus. Neben diesem Gange sehn wir die Küche 18 mit einem Vorgemach zum Anrichten der Speisen 19 und einem grösseren Nebenraum 20, der als *ergastulum*, als Arbeitszimmer der Sclaven angesprochen worden ist, viel eher aber als Stall betrachtet werden mag und einen breiten, auch für Pferde und Wagen hin-

reichenden Ausgang auf die zweite Nebengasse hat. In der Küche sind viele Geschirre von Thon ausser den gemauerten Heerden gefunden worden, auf denen noch die Holzkohlen lagen. Die ortsbeschützenden heiligen Schlangen sind auch hier, wie so oft, auf die Wand gemalt, über ihnen ein Larenbild, zur Seite rechts ein aufgehängter Schinken, während das entsprechende Bild links zerstört ist. An der hinteren Fronte des Gebäudes erstreckt sich ein Säulengang 21, dessen mittelstes Intercolumnium, wo die Säulen durch dickere Pfeiler ersetzt sind, wie sich das mehrfach in analogen Fällen wiederholt (s. Isistempel, neue Thermen u. s. w.), weiter ist als die übrigen, um eine freie Aussicht aus dem Oecus zu gestatten. Das einzige an ihm liegende Zimmer 22 kann den Namen einer Exedra deshalb nicht tragen, weil es nach dem Garten nur durch eine Thür und ein Fenster geöffnet ist, anstatt ganz unverschlossen zu sein, welches aber unzweifelhaft den Zweck einer Exedra mit Aussicht auf den Garten gehabt hat.


Fig. 192. Durchschnitt des Hauses des Pansa.

Was nun endlich diesen jetzt wieder mit allerlei Obstbäumen und Sträuchern angepflanzten, aber ziemlich verwilderten Garten anlangt, dessen Anfang unser Plan zeigt, so hat man seine Beete bei vorsichtiger Ausgrabung noch unter der Asche gefunden. Aus ihrer Anordnung, welche man im Plan erkennen kann, geht sehr deutlich hervor, dass der Garten nicht als Zier- und Blumen-, sondern als Nutz- und Küchengarten gedient hat. Interessant ist es, dass man in demselben auch noch die Bleiröhren ausgegraben hat, durch welche die Gemüsebeete mit Wasser versehen wurden. Zwei grosse kupferne Kessel können nur zufällig in diesen Garten gekommen sein, so gut wie eine kleine Bronzegruppe, Bakchus und einen Satyrn darstellend (abgeb. unten im artistischen Theil), die man in Leinen gewickelt in einem dieser Kessel fand, nur bei der Flucht der Bewohner an diesen Ort gekommen sein kann. —

Von der Einrichtung des oberen Geschosses, dessen sichere Spuren vorhanden sind, können wir nichts Bestimmtes mittheilen, nur in einigen wenigen Zimmern der oberen Etage fand man den Fussboden bei der Ausgrabung noch nicht eingestürzt, und dass man in diesen Räumen namentlich sehr viele Gegenstände der Toilette und des weiblichen Putzes auf dem Boden liegend fand, beweist, was ohnehin anzunehmen war, dass hier Schlafzimmer, namentlich solche für den weiblichen Theil der Familie waren. Wir können es uns nicht versagen, von diesem regelmässigen Hause einen aus zuverlässigen Elementen von Mazois restaurirten Durchschnitt (Fig. 192) zu geben. Ehe wir dasselbe jedoch verlassen, müssen wir der Läden noch besondere Erwähnung thun, welche dasselbe rings umgeben und durch deren Miethe der Hausherr wohl einen nicht unbeträchtlichen Theil seines Aufwandes bestritten hat.

Der erste Laden, wenn wir an der oberen Seite unseres Planes beginnen, 22 hatte ein Hinterzimmer 23 und sein Inhaber muss noch wenigstens ein Zimmer im oberen Geschoss inne gehabt haben, wie dies die Treppe im Laden selbst beweist. Auch die beiden folgenden 24 und 26 hatten ein Zimmer im oberen Stock, begnügten sich aber im Parterre mit einem sehr kleinen und halbdunkeln Hinterzimmer 25 und 27 ausser dem eigentlichen Laden. In diesen drei Läden fand man gemauerte Ladentische und die Farben, welche zur Wandmalerei gebraucht wurden, wie solche auch in dem sogenannten Hause des Grossherzogs von Toscana und in mehren Läden der *Strada Stabiana* in neuerer Zeit gefunden worden sind. Von diesen Farben waren vier im natürlichen, noch nicht präparirten Zustande, nämlich Weiss, eine grünliche Mineralfarbe, gelber Ocher und brauner oder rother Ocher. Andere Farben waren künstlich bereitet und zum Gebrauche präparirt. Wir sprechen von ihnen, die jetzt im Preciosencabinet des Museum in Neapel aufbewahrt werden, genauer in einer späteren Abtheilung.

Die Räume 28 — 34 gehören einer Bäckerei und Mühle an, deren Einrichtungen wir später an einem anderen Beispiel genauer kennen lernen werden. Es ist nicht möglich, die Bestimmung aller der einzelnen Gemächer nachzuweisen, nur das Mühlenhaus 29 mit drei Mühlen, dem Backtisch, dem Wasserreservoir und den Behältern für das Mehl, ferner der Backofen 30 sind sicher bestimmt; in 33 mit dem Hinterzimmer 34 werden wir den Laden annehmen dürfen. — In dem Mühlen- und Backzimmer, *pistrinum*, war ein talismanisches Bild an die Wand gemalt mit der Unterschrift: *Hic habitat Felicitas*, Hier wohnt das Glück.

Der folgende Laden 35 gehört zum Hause, in welches er sich öffnet, und zwar durch ein am Atrium gelegenes Zimmer 36, in welchem der Sclave sich aufhielt, der in diesem Laden für seinen Herrn feilbot. Welcherlei Waare lässt sich nicht entscheiden, es ist aber in diesem Falle allerdings anzunehmen, dass es die Erträge des Feld-, Wein- und Oelbaus des Hausbe-

sitzers gewesen seien. Der nächste Laden 37, sowie die beiden Läden an der Hauptstrasse jenseits des Eingangs zum Hause 38 und 39 bilden einzelne Zimmer oder Gewölbe ohne Zusammenhang unter sich oder mit dem Hause. Auch die Treppen fehlen ihnen, und nur der Laden 39 hat ein Hinterzimmer 40. Grösser ist die Einrichtung des gewerbtreibenden Abmiethers des Eckladens No. 41, welcher ausser diesem Laden noch ein grösseres, durch ein breites Fenster auf die Strasse erleuchtetes Gemach 42 innehatte, in welchem ein grosser gemauerter und überwölbter Heerd nebst einem Brunnen steht und an welches ein Hinterzimmer 43 anstösst. Trotz dieser Funde hat es nicht gelingen wollen, das Geschäft sicher festzustellen, welches der Inhaber dieses Ladens betrieb, obwohl es weitaus am wahrscheinlichsten ist, dass er Töpfer war. Endlich bleiben uns noch drei Complexe von Gemächern zu erwähnen übrig, welche wir *A*, *B* und *C* bezeichnen, und welche, daran kann kaum gezweifelt werden, Miethswohnungen für weniger Wohlhabende (*inquilini*, Miethswohner ohne Eigenthumsrecht) gewesen sind. Es ist unmöglich, die einzelnen Räume derselben ihrer Bestimmung nach zu nennen, wir wollen nur bemerken, dass man in der Wohnung *C* vier Frauengerippe gefunden hat, welche goldene Ohr- und Fingerringe mit geschnittenen Steinen trugen, etliche dreissig Stücke Silbergeld und noch sonst allerlei Gegenstände bei sich hatten, und die also, falls es die Bewohnerinen dieser Abtheilung waren, was man wohl annehmen darf, beweisen, dass dergleichen zur Miethe Wohnende nicht als arme Leute zu denken sind, wenn sie auch keinen Grundbesitz hatten.

Wir geben demnächst in der folgenden Abbildung (Fig. 193) den Plan eines Complexes von vier Wohnhäusern aus der Strasse des Mercur oder vielmehr von je zwei und zwei verbundenen, welche 1828 und 1829 ausgegraben, unter dem Namen der *Casa del Centauro* und der *Casa di Castore e Polluce* oder *del Questore* bekannt und durch manche Besonderheit merkwürdig sind (42 und 43 im Plan). Die Einrichtung der Verbindung zweier Wohnungen durch eine Mittelthür, von der wir hier ein Doppelbeispiel geben, kehrt noch mehrmals in Pompeji wieder, ist aber noch keineswegs vollständig erklärt. Man denkt zunächst an die Wohnungen zweier verwandten oder nahe befreundeten Familien, wobei es nur auffallend bleibt, dass in der Regel, wie auch in unseren Beispielen, die eine der verbundenen Wohnungen ungleich kleiner und weniger reich erscheint, als die andere. Sonstige Ansichten in diesem Betreff werden wir unten kennen lernen.

Wohnung *A. Casa del Centauro*, *Strada di Mercurio* No. 13. 1 Ostium mit vorliegendem nicht ganz unbedeutendem Vestibulum, zu seinen Seiten zwei Zimmer 2, 3 mit Fenstern nach der Strasse, die aber so klein und schmucklos sind, dass sie die Façade eher verunzieren als beleben, und so hoch angebracht, dass sie sich recht deutlich als blosse Lichtöffnungen zu erkennen geben, und zu der Strasse an sich gar keinen Bezug haben. Ganz

Aehnliches ist uns schon in der *Casa di Meleagro* an derselben Strasse begegnet. Das Zimmer rechts 3 ist deutlich ein Schlafzimmer mit einem angebauten und etwas erhöhten Alkoven *a*, kann aber nur für einen Sclaven, wahrscheinlich den Atriensis gedient haben, da sich neben dem Alkoven ein als Abtritt benutzter überwölbter Raum befindet. Der Fussboden des Zimmers wie des Alkoven ist mit *opus Signinum* gedeckt, in welches kleine weisse Marmorstückchen, einfache gradlinige Figuren bildend, eingelegt sind. In demselben fand man die Reste einer starken hölzernen, mit Bronze beschlagenen Kiste, in den Wänden die deutlichen Spuren von Schränken und von den hier bewahrten Geräthen, dreizehn silberne Löffel, sechs kleinere und sieben grössere, deren Stiel als Ziegenfuss gestaltet ist. Das Zimmer links 2 zeigt auf abwechselnd gelben und rothen Wandflächen allerlei Thiere,

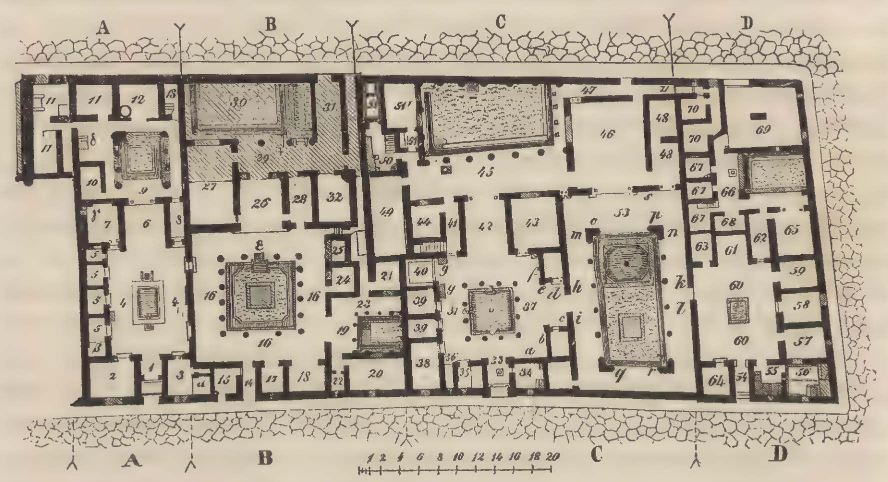


Fig. 193. Plan der *Casa del Centauro* und der *Casa di Castore e Polluce*.

zum Theil phantastische, ausserdem kleine schwebende und sonstige Figuren, unter denen eine archaisirende, welche auf einer Basis von drei Stufen steht, auffällt. Beide Zimmer haben Carniese von Stucco und sind über diesen gewölbt. 4 Toskanisches Atrium, hinter dessen Compluvium ein nicht besonders eleganter Tisch von weissem Marmor stand. Links an demselben liegen verschiedene *cubicula* 5, deren erstes im Grunde die gemauerte Stelle für das Bett *β* zeigt, sowie in den Wänden Löcher für Börter. Rechts liegen keine Zimmer am Atrium, in der Mauer dagegen befinden sich zwei Verbindungsthüren mit dem Nachbarhause, deren eine jedoch schon im Alterthum vermauert worden oder wahrscheinlich nur zur Herstellung der Symmetrie angebracht ist, während man durch die andere drei Stufen abwärts in das korinthische Atrium des Haupthauses gelangt. Neben dem Tablinum 6 liegt links ein grösseres Zimmer 7, in dem ein Wand-

schrank γ angebracht ist, in diesem in der Wand ist ein Bleirohr der Wasserleitung sichtbar; rechts die Fauces 8, durch welche, wie durch das nach beiden Seiten ganz offene aber nach hinten um eine Stufe erhöhte Tablinum, man in das Peristylium 9 gelangt. Dasselbe ist in jeder Weise sehr beschränkt, der Säulenumgang schmal, der als Viridarium benutzte, von einer Wasserrinne umgebene Hofraum klein; die acht Säulen, deren letzte links in einen starken Doppelpfeiler vermauert ist, sind durch einen *pluteus*, eine niedrige Brüstungsmauer, verbunden, welche ausgehöhlt ist, um Erde aufzunehmen, in welche Blumen gepflanzt wurden. Links ist der Säulenumgang durch ein hineingebautes Zimmer 10 verbaut, hinter dem sich derselbe zu einer Art Vorplatz dreier Zimmer 11 erweitert, deren hinterstes, durch ein Fenster von der Hintergasse erleuchtet die Küche mit dem Heerde nebst dem Abtritt gewesen ist, während die anderen entweder beide als Vorrathskammern gelten können oder wenigstens das eine links von der Küche diese Bestimmung gehabt hat, während das andere ein Sclavenschlafzimmer war. In diesem Vorplatz ist der Anfang der Treppe δ erhalten, welche vielleicht in einer Wendung nach links auf den Umgang des Peristyls, wenigstens sicher nicht gradeaus führte. Im Hintergrunde des Peristyls liegt eine Exedra 12, auf deren Hinterwand die Auffindung Achills unter den Töchtern des Lykomedes gemalt ist und in dem sich höchst eigenthümlich eine Cisternenöffnung befindet, daneben 13 ein kleines Gemach ungewisser Bestimmung.

Die Wohnung *B*, diejenige, welche im engeren Sinne den Namen »Haus des Centauren« nach einem Gemälde im Tablinum trägt, ist grösser und reicher in ihrer Decoration und bietet in ihrem Plan einige nicht unwichtige Besonderheiten. Neben dem Eingang 14 liegt an der Strasse links ein sowohl auf die Strasse wie auf den Gang des Ostium, oder wie wir hier doch wohl werden sagen müssen, des Vestibulum geöffnetes Zimmer 15, welches weder als Laden, noch als blosses Portierzimmer, *cella ostiarii*, betrachtet werden kann, vielmehr als ein Beispiel einer Vestibülerweiterung durch ein Wartezimmer erscheint. Von seiner Decoration ist nur ein kleines Stück erhalten, welches einen im Rohr gehenden Storch erkennen lässt Ueber die Lage der Hausthür habe ich mir leider Nichts angemerkt, noch vermag ich jetzt Etwas darüber aufzufinden. Das Atrium 16 ist ein korinthisches und nähert sich in seiner Ausdehnung fast ganz der Form der Peristyle; innerhalb der Säulen umgiebt eine Wasserrinne ein Viridarium, in dessen Mitte wir eine kleine ganz flache Piscina bemerken. Im Hintergrunde steht eine Marmorbasis für eine Statue ε, die aber so wenig aufgefunden wurde, wie zwei Statuetten in Nischen des Tablinum, wahrscheinlich also von den Besitzern des Hauses nach der Katastrophe ausgegraben worden ist. Dass im Nachbarhause *C* Nachgrabungen angestellt sind, ist wenigstens sicher. Vor der Basis ε ist noch ein flaches Bassin für Wasser mit zwei kleinen Löchern in die Rinne um das Viridarium. Die sechzehn Säulen dieses pracht-

vollen korinthischen Atrium haben lebhaft bemalte Capitelle, von denen ein Exemplar bei Zahn 2. 19. abgebildet ist. An dem breiten Säulenumgang liegen nur sehr wenige Zimmer und diese von anderer Art, als wir sie gewöhnlich finden. Gleich rechts neben dem Eingang ist ein weitoffenes Zimmer 17 wohl Nichts als die *cella atriensis*, daneben ein Gemach in Gestalt einer Exedra 18, in dem wohl auch eine solche zu erkennen sein wird. Die Wand des Atrium rechts ist von einem weiten Eingang nicht in ein Zimmer, sondern in eine eigene Abtheilung des Gebäudes durchbrochen, in der man, freilich ohne sonderliche Gewähr, die Frauenwohnung hat erkennen wollen. Eine solche Annahme ist unnöthig, indem wir leicht aus der Breite des zu bebauenden Areals erkennen, dass auf diesem Flügel der Wohnung noch eine eigene atrien- oder peristylartige Einrichtung gemacht werden musste, um den Zimmern desselben Licht und Luft zu schaffen. Das ist in anmuthiger Weise geschehen, in dem in die Mitte ein Peristylium 19 gelegt wurde, von dessen als Viridarium mit Brunnen behandeltem Hofe aus zwei Zimmer 20 und 21 durch breite Fenster Licht erhielten, durch welche man zugleich die Aussicht auf die grünenden Pflanzungen des allerdings kleinen Viridarium hatte. Die Hinterwand des Zimmers 20 ist bei Zahn 2. 74. farbig abgebildet. Sie zeigt auf schwarzem Grunde ziemlich einfache architektonische, Pflanzen- und Thierornamente und macht einen wenig heiteren Eindruck. Ein dritter kleiner Raum 22 diente als Closet. Aus dem Peristylium zweigt sich ein schmaler gewölbter Gang 23 ab, welcher allmählig geneigt zu den Kellerräumen dieser Wohnung führt, welche sich, soweit unser Plan schraffirt ist unter No. 27, 29, 30 und 31 befinden, und auf den man auch noch vom Atrium und vom Peristyl des Hinterhauses aus gelangen kann. Neben dem Eingang in die eben besprochene Abtheilung der Wohnung liegt am Atrium ein *cubiculum* 24, welches ausser durch die Thür noch durch ein Fenster Licht erhält, eine Einrichtung, welche wegen der Breite des Umganges im Atrium getroffen werden musste, wenn das Zimmer nicht gar zu dunkel werden sollte. Unmittelbar an dieses Zimmer grenzt ein Raum 25, der einzig in seiner Art in Pompeji ist. Es ist dies nämlich ein vorn durch eine niedrige Brüstungsmauer, in der die Spuren einer eisernen Vergitterung stecken, abgeschlossenes Gemach, über dessen Bestimmung wunderliche Vermuthungen aufgestellt worden sind. Dasselbe soll nämlich nach den Einen ein Behälter für wilde Thiere oder wenigstens für einen capitalen Löwen oder Tiger gewesen sein, nach Anderen ein Bad oder ein Zimmer für Blumen, was Alles schwerlich unpassender hätte ausgedacht werden können. Dass die Römer in ihren Villen ausser Hühnerhöfen, Taubenschlägen, Wildgehegen unter Anderem auch Menagerien hatten, ist freilich bekannt, und es könnte deshalb auch ein wohlhabender Pompejaner, der für Thiere Liebhaberei hatte, allenfalls in seinem Hause in der Stadt einen geräumigen Käfig vielleicht für ein Prachtstück von einem

Löwen oder Tiger gebaut haben, allein einen solchen könnte er hinter den weitläufigen und schwachen Gitterstäben des in Frage kommenden Raumes nun und nimmermehr aufbewahrt haben. Die beiden anderen Ansichten, welche hier ein Bad oder ein Blumenzimmer, dies letztere ohne Licht und gegenüber den Blumenpflanzungen des Viridarium erkennen wollen, verdienen keine ernstliche Widerlegung; wie Bäder in Pompeji aussehn wissen wir zur Genüge, und wo sie in Privathäusern lagen nicht minder. Eine aufmerksame Prüfung der Thatsachen lässt aber auch über die wirkliche Bestimmung des kleinen Gemaches, so singulär es sein mag, keinen Zweifel. Die Brüstungsmauer ist 0,65 M. hoch; auf der Höhe ihres Randes laufen viereckige Balkenlöcher um alle drei Wände; die hier eingelassenen Balken trugen also wohl unzweifelhaft einen hölzernen Fussboden; in der Hinterwand finden wir über einander drei weitere Reihen viereckiger Löcher, in welchen Balken für Börter oder schrankartige Kasten befestigt waren. Das ganze Gemach erscheint demnach als Aufbewahrungskammer von Kostbarkeiten und eben deshalb vergittert. Zugänglich konnte es nur durch die Thüren in beiden Seiten des Gitters, deren Riegellöcher erhalten sind, vermöge einer angesetzten hölzernen Treppe sein, aber auch das mag als wohlberechnet gelten.

Das Tablinum 26, nach vorn ganz offen, nach hinten halb geschlossen, war prächtig mit zwei grossen ausgehobenen Gemälden geschmückt, von denen dasjenige rechts abgebildet Mus. Borb. VI. 36 dem Hause den Namen gegeben hat. Es stellt, freilich in sehr eigenthümlicher und keineswegs ganz erklärter Weise, den Augenblick aus Hercules' Leben dar, wo der Held mit seiner Gemahlin Deianira an den Fluss Euenus gekommen ist, und wo der Centaur Nessus in frevelnder Absicht sich erbietet, Deianira durch die Fluthen zu tragen. Sie steht auf einem Zweigespann und reicht Hercules sein Söhnchen Hyllus, bereit auf Nessus' Rücken zu steigen. Diesen treibt sein frevelndes Verlangen zu der edlen Gemahlin des Helden so mächtig an, dass er es für nöthig findet, Hercules, der ihn finster anschaut, auf den Knien zu bitten, er möge ihm die schöne Last vertrauen. Ausser durch den Gegenstand selbst ist dies Bild noch durch die verhältnissmässig sehr bedeutend gehaltene Landschaft, in der die Scene spielt, merkwürdig. Auf der Wand gegenüber sind Meleager und Atalante, den getödteten kalydonischen Eber vor ihren Füssen, gemalt, abgeb. Mus. Borb. VII. 2. Beide Gemälde zieren, wie durch die Bank diese grösseren mythologischen Compositionen, das Mittelfeld architektonischer Ornamente. An den Seiten des breiten Ausgangs nach hinten sieht man zwei blau gemalte Nischen für Statuetten, welche aber so wenig wie die Figur auf der Basis im Atrium aufgefunden worden sind. Dagegen war dieses Haus besonders reich an mancherlei, zum Theil sehr schönem Hausgeräth, Candelabern, Vasen, Wagen u. dgl. m.

Links neben dem Tablinum, dessen Boden mit schwarzem Mosaik und

in dasselbe eingelegten bunten Marmorstückchen bedeckt ist, welche regelmässige Figuren bilden, liegt ein geräumiges Triclinium 27 mit einem doppelten Eingang aus dem Tablinum und aus dem Peristyl des Hinterhauses, auf dessen Viridarium ein breites Fenster sich öffnet. Der Fussboden dieses Saales enthielt eines der schätzbarsten Mosaike, welche wir aus Pompeji besitzen und auf das wir zurückkommen werden, jene bekannte Darstellung eines von Amorinen gebändigten Löwen, abgeb. unter anderem bei Zahn 2. 93. Das Gemälde, rund, von 2,30 M. Durchmesser, lag in der Mitte des Bodens, wurde 1829 in Gegenwart des Königs und der Königin von Sardinien entdeckt und ist in das Museum in Neapel gebracht worden. Rechts am Tablinum haben wir die Fauces 28, die breiter und reicher decorirt sind als gewöhnlich und vom Tablinum aus einen Eingang haben, der mit dem Eingang in das Triclinium die Symmetrie herstellt. Das vermöge des Einsturzes der Gewölbe des hier unterliegenden Kellers unbetretbare und nebst den angrenzenden Räumen bis fast zur Unkenntlichkeit zerstörte Peristyl 29 und Viridarium 30 sind sehr beschränkt. Nur eine Reihe von vier Säulen, deren beide äusserste noch vermauert sind, öffnet den Zugang zum Viridarium, neben dem rechts eine Piscina liegt. In der Mitte der Hauptwand des Viridarium ist eine lebensgrosse Nereide auf einem Seepferd gemalt. Neben dieser führt der hintere Ausgang, *posticum*, 31 auf den *Vicolo del Fauno*. Diesem Ausgang gegenüber finden wir in 32 ein Gemach ungewisser Bestimmung, dessen Decoration sich dadurch von der in Pompeji gewöhnlichen merkbar unterscheidet, dass seine Wände nicht mit Bildern und phantastischen Architekturen bemalt, sondern nur mit Stucco bekleidet sind, welcher verschiedene Marmorarten nachahmt. Eingetheilt werden die Wände durch flache Pilaster mit eigenthümlichen, an diejenigen des Athenetempels von Priene erinnernden Capitellen, über denen ein freilich nicht ganz reiner dorischer Fries mit Triglyphen und Metopen liegt. Eine ganze Abtheilung dieser Wand ist abgebildet im Mus. Borb. VI tav. AB unter *E*.

Die Wohnung *C*, die *Casa del Questore* oder *di Castore e Polluce*, 1828 und 1829 ausgegraben, ist nicht allein die grösste und reichste dieses Complexes, sondern nimmt nach der Schönheit und Pracht ihrer Decoration eine der ersten Stellen unter allen Häusern Pompejis ein. Den ersteren Namen empfing das Haus von zwei grossen Geldkisten im Atrium, natürlich ohne sonderliche Gewähr, besonders da sich dergleichen auch in mehren andern Häusern fanden; der zweite Name, welcher überwiegend im Gebrauche ist, bezieht sich auf Gemälde der Dioscuren rechts und links im Ostium.

Die Façade des Hauses hat ein heitereres Aussehn, als die mancher anderen, wenngleich auch sie nur einförmig und durch die zwei kleinen Fenster der Zimmer an der Strassenfront wenig belebt ist; aber man hat durch Farbe zu helfen gesucht, den in Quaderform gearbeiteten Bewurf mit einem mannshohen rothen Sockel verziert und die darauf folgenden in

Stucco nachgeahmten weissen Quadern mit zierlichen Rändern eingefasst. Auf den rechten Thürpfeiler war ein jetzt ausgehobener Mercur gemalt, der mit dem Beutel in der Hand von der Fortuna ausgesandt wird, um einem Günstling die Schätze der Göttin zu bringen, abgeb. Mus. Borb. VI. 2., der also gewiss eher die Wohnung eines Kaufmanns als die des Quästors von Pompeji, bezeichnet. Die Schwelle des Hauses liegt hinter einem kleinen von zwei Anten eingefassten Vestibulum. In der Mitte des lebhaft gelb und roth mit schwebenden Figuren bemalten Ostium 33 befindet sich ein Stein, welcher eine Cisterne schliesst; rechts öffnet sich eine Thür in die Cella des Ostiarius 34, in der zugleich die Treppe in das obere Stockwerk und ein Closet sich findet, links vom Eingange entspricht derselben ein nach dem Atrium geöffnetes kleines, elegant mit einzelnen Figuren (darunter ein Neptun und eine Fortuna oder Venus Pompeiana) bemaltes Gemach 35, für den Atriensis zu elegant. In ihm sieht man eine flache Nische, welche einen Schrank enthalten haben wird, und links neben der Thür füllt den Hintergrund eine Erhöhung (handbreit) wie für ein *cubile.* Die Wände sind mit gemalten Architekturen geziert von denen Zahn 2. 89 eine farbige Probe giebt. Neben diesem Zimmerchen ist eine kleine Geräth- oder Garderobekammer 36, ähnlich der, welche wir in dem Hause *A* neben dem Alkoven des ersten Zimmers rechts gefunden haben. Das Atrium, dessen Eingang vom Ostium her wieder von zwei Pilastern flankirt wird, 37 ist korinthisch und eines der geräumigsten und schönsten in ganz Pompeji; zwölf Säulen mit farbigen Schäften und jetzt nicht mehr vorhandenen bemalten Capitellen umgeben das Compluvium, an welchem seitwärts das Puteal der Cisterne und in der Mitte der hinteren Säulen ein Postament für eine nicht aufgefundene Statue steht. Der bedeckte Umgang des Atrium ist fast 3 Meter breit und seine Wände sind ringsum mit Gemälden bedeckt, von denen allerdings wenig zurückgeblieben ist. Jedoch rühren nicht alle leeren Stellen der Wände, welche diese jetzt entstellen von modernen Aushebungen vorgefundener Bilder her, ihrer mehre sind vielmehr bei der Ausgrabung leer gefunden worden, waren also antiker Weise hergerichtet um in dieselben, so wie wir es in der *Casa di Lucrezio* gefunden haben, bewegliche Bilder auf Stucco oder Holz einzusetzen, welche aber nicht eingesetzt worden sind. Auf der Wand *a* war Fortuna mit Füllhorn und Steuerruder, auf derjenigen *b* Bakchus gemalt; die Wand *c* zeigte Ceres (Zahn 2. 48), diejenige *d*, an der anderen Seite des breiten Eingangs in das Peristylium, Apollon die Leier spielend; über der erwähnten Thür ist in der Mitte ein Satyr mit einem Hermaphroditen, zu beiden Seiten sind Landschaften gemalt; dies Alles ist jetzt ausgehoben, weiter folgte, jetzt ebenfalls im Museum zu suchen, bei *e* Saturn mit der Sichel in der Hand, bei *f* ist eine schwebende Siegesgösttin mit einem Kranz und einem Schilde, auf dem die bekannten Buchstaben S. C. (*senatus consultum, senatus consulto*) stehen, noch heute vor-

handen. Auch auf den schmalen Wandflächen der gegenüberliegenden Seite fehlten ähnliche Einzelfiguren nicht, von denen aber nur eine ungewisse Heroenfigur erkennbar und am Orte ist, während unter den hier ausgehobenen der sitzende von der Victoria bekränzte Jupiter M. B. XI. 39. besonders hervorgehoben werden muss. Den Grund dieser sämmtlichen Figuren bilden abwechselnd roth und gelb bemalte, aber nur von schmalen Ornamentrahmen nicht besonders reich umgebene Felder. Nichts desto weniger wird das ganze Atrium prächtig genug ausgesehn haben. Und doch stehn die Malereien des Atrium sowohl an Kunstwerth wie an Bedeutsamkeit des Gegenstandes gegen viele Bilder der anderen Gemächer dieses Hauses zurück. Bevor wir diese durchwandern, müssen wir uns noch die im Atrium bei *g, g* aufgestellten Geldkisten, von denen jetzt nur noch die gemauerten Fundamente vorhanden sind etwas näher betrachten. Dieselben[55]) waren von starkem und dickem Holze, im Innern mit Kupfer ausgeschlagen, äusserlich mit bronzenen Platten belegt, in welchen theils reine Ornamente, Maeander, Arabesken, Blätterwerk, theils figürliche Reliefe ausgetrieben, die aber, schon bald nach der Ausgrabung durcheinander geworfen, bis jetzt nicht näher bekannt sind. In der grösseren, reicher decorirt gewesenen fand man 45 Gold- und 5 Silbermünzen, in der kleineren kein Geld, sondern nur einen liegenden Hund in Relief von Bronze und eine Fortunenbüste von gleichem Material. Von den das Atrium umgebenden Gemächern ist dasjenige 38 an der Strasse ein verhältnissmässig grosses, hübsch, mit dem Schlafzimmer No. 35 übereinstimmend decorirtes, selbst aber schwerlich zum Schlafzimmer bestimmtes Gemach. Seine hintere Hauptwand dem Eingange gegenüber war in der Mitte durch ein ausgehobenes Gemälde geschmückt, welches Aura's Erscheinung bei Cephalus darstellt (Zahn 2. 78.), während zu beiden Seiten desselben auf den Nebenfeldern des architektonischen Gesammtornaments sich schlecht erhaltene, schwebende Bakchantinen finden und unter dem Fenster auf der Wand nach der Strasse die Spuren eines sich im Quell beschauenden Narciss noch erkennbar sind. Auf dies grössere folgen zwei kleinere Zimmer 39, deren zweites in einer schmalen Nische rechts vom Eingange einen Wandschrank enthielt, während man im ersteren in der Hinterwand die Vertiefung für die Bettstelle erkennen kann. Die Ala 40 zeichnet sich vor andern durch gemauerte Bänke aus, welche an ihren drei Seiten hinlaufen. Im Grunde des Atrium finden wir nach den Fauces 41, neben denen die Treppe liegt, ein schönes, nach beiden Seiten ganz offenes Tablinum 42 von 5,30 M. × 4,80 M., dessen Boden mit weissem, schwarzgerandetem Mosaik belegt ist, und dessen beide Wände mit sehr reicher und prächtiger Malerei bedeutsamen Inhalts geschmückt waren. Die ganze Wand rechts ist bei Zahn 2. 23 abgebildet, die einzelnen Ornamente farbig auf Tafel 75; das Mittelbild zeigt uns die Entdeckung Achills durch Ulisses unter Lykomedes' Töchtern auf Skyros und ihm entspricht auf der in gleicher Weise

decorirten Wand links als Hauptgemälde in der Mitte die Darstellung der bekannten Scene des ersten Buches der Ilias, wo Achill mit Agamemnon hadernd gegen den König sein Schwerdt ziehen will, von Pallas aber zurückgehalten wird. Dass diese beiden Gemälde beabsichtigte Gegenstücke sind, ist um so gewisser, als dieselben beiden Gegenstände in der Casa di Apollo in merkwürdigen Mosaikgemälden einander eben so entgegengesetzt vorkommen, man darf aber auch den tieferen Sinn nicht verkennen, der in ihrer Gegenüberstellung liegt, dort der Augenblick, wo die Griechen mit Mühe und List den gewaltigen Peliden gewinnen, ohne den sie nicht hoffen, Ilium einzunehmen, hier der Augenblick, der Achills Trennung von der gemeinsamen Sache der Griechen bedingt, in jenem Groll, der

»den Achäern unnennbaren Jammer erregte
Und viel tapfere Seelen der Helden sandte zum Hades.«

Die Seitenbilder beider grossen und schönen Gemälde zeigen schwebende Gruppen eines Bakchanten und einer Bakchantin, deren diejenigen noch vorhandenen der linken Wand bei Zahn 2. 17 und 27 farbig abgebildet, diejenigen rechts ausgehoben sind.

Rechts neben dem Tablinum ist das Triclinium 43, welches aus dem Atrium betreten wird, aber aus dem Peristyl durch ein grosses Fenster Licht erhält. In diesem Saale ist namentlich ein Gemälde an der Wand gegen das Tablinum bemerkenswerth, welches gewöhnlich als des Kindes Achill Eintauchung in den Styx durch seine Mutter gedeutet wird, aber schwerlich wirklich diesen Gegenstand darstellt (abgeb. Roux II. 141). Auch Thetis mit den Waffen für ihren Sohn auf einem Seeross reitend kommt hier vor und in kleinen Medaillons tanzende und verschiedene Instrumente spielende Amoretten. Auch an der Wand gegen das Atrium ist ein grösseres mythologisches Gemälde (nicht mehr sicher erkennbar, ich glaube Hippolyt, dem die Amme den Brief bringt), die gesammten Wände aber vom Sockel an bis hoch hinauf sind sehr reich und prächtig decorirt. Weniger reich, wenn auch elegant decorirt ist ein auf der anderen Seite neben den Fauces gelegenes und ebenfalls aus dem Peristyl beleuchtetes aber kleineres Zimmer 44, an dessen Hinterwand Apoll und Daphne gemalt sind, während rechts nur in Spuren erhalten Narciss und links Bakchus mit Silen die Wand ziert.

Das Peristylium 45 ist ein nur unvollständiges, indem nur die vordere Säulenreihe, einstmals in ihren Intercolumnien vergittert, frei steht und die drei anderen als Halbsäulen aus den Mauern vorspringen, welche das Viridarium umgeben. Vor dem Säulengang ist eine Brunnenöffnung, um das Wasser aus der Cisterne zu ziehn, auch steht hier ein Marmortisch mit Löwenklauenfüssen. Im Grunde des Viridarium befindet sich ein kleines zweisäuliges Tempelchen mit der Basis einer in Fragmenten gefundenen und nicht mehr vorhandenen Statuette, deren Kopf dem der Isis aus dem Tempel dieser Göttin gleichen soll; vor dem kleinen Heiligthume stand ein niedriger

marmorner Tisch auf welchen die Opfergaben niedergelegt wurden. Auch in diesem Raume fehlt die malerische Decoration nicht; unter dem Säulengang an den Mauerpfeilern des Tablinum entsprachen einander ein paar Lustspielscenen, aussen an der Wand des grossen Triclinium oder Oecus 46 rechts vom Viridarium ist einerseits neben dem grossen Fenster eine Landschaft mit Staffage, ein Opfer darstellend, gemalt, andererseits die bekannte Geschichte von Phaedra und Hippolyt, während auf der Hinterwand des Viridarium in Spuren erhalten, Bäume und Sträucher mit Blumen und flatternden Vögeln den beschränkten Raum des Viridarium scheinbar zu erweitern bestimmt sind, wie das in Pompeji noch mehrfach vorkommt.

Die Gemächer, welche von der Porticus aus ihren Zugang haben, sind bald genannt. Schon erwähnt wurde das Sommertriclinium oder der Oecus 46 neben dem der Gang zur Hinterthür 47 vorbeiführt, und welcher durch vielfache und bedeutende Lichtöffnungen nach allen Seiten, die man im Plan erkennen kann, und durch die Aussicht auf die beiden Viridarien des Hauses zu einem der heitersten und luftigsten Räume in Pompeji wird, indem er zugleich eins der am kostbarsten, wenn auch nur einfach decorirten Gemächer der Stadt war. Nicht Gemälde schmückten die Wände, keine Tünche ist überhaupt angewendet, sondern mit kostbaren, schimmernden jetzt aber bis auf einzelne Spuren verschwundenen Platten vielfarbigen Marmors waren die Wände bekleidet. Die daneben gelegenen Zimmer 48 können als *cubiculum* mit einem Vorzimmer gelten. Auf der anderen Seite des Säulenganges finden wir in 49 nach der Ansicht einiger Schriftsteller ein geräumiges Schlafzimmer, während dasselbe Anderen ungleich wahrscheinlicher für ein Triclinium und zwar das Wintertriclinium gilt, das sein Licht von oben empfangen haben muss; vom Gemäldeschmuck desselben erwähnen wir nur ein Bild, welches Venus und Adonis, und ein anderes, welches angeblich aber sehr zweifelhaft Hektor und Paris, nach dem 6. Gesange der Ilias Vs. 325 — 341, möglicher Weise Hermes und Argos darstellt, ausserdem Ornamente, welche bei Zahn 2. 49 farbig abgebildet sind. Neben diesem Zimmer liegt die Küche 50 mit wohlerhaltenem Feuerheerd und einer Treppe zum oberen Geschoss, mit der benachbarten Vorrathskammer 51 mit Wandschranknische; hinter dieser Kammer befindet sich in 51′ noch ein geräumiges, einfach decorirtes Gemach mit einem Fenster in das Viridarium und in 52 haben wir den hier, wie vielfach, neben der Küche angebrachten Abtritt. In der Ecke der Treppe gegenüber in der Küche ist ein grosses Wasserleitungsrohr und die Aufwaschwanne, vor der Kammer 51 in der Wand eine Cisternenöffnung.

Wenn für ein so grosses und reiches Haus wie dieses das Viridarium mit der Hauscapellennische nur klein und unbedeutend erscheint, so ist diesem Mangel durch ein zweites Peristyl 53 mit Garten und Piscina, in der ein Springbrunnen plätscherte, abgeholfen. Sehr ausgedehnt ist auch dieser Raum nicht, welchen man durch eine breite Thür vom Atrium aus

betreten kann und welcher einen zweiten dreifachen Ausgang auf das Sommertriclinium und die anstossenden Räume 45 und 48 bietet, aber derselbe ist sowohl durch seinen Umgang farbiger Säulen wie durch das schöne tiefe Bassin des Fischteiches mit dem Springbrunnen, wie endlich durch zahlreiche Malereien gar anmuthig und schmuckvoll und muss für die im Triclinium zu Tafel gelagerten Gäste eine reizende und überaus erfreuliche Aussicht, für die Bewohner des Hauses einen ausgesuchten Spaziergang geboten haben. Es ist das einer der Räume, in welchem uns der Comfort und die Heiterkeit dieses antiken Lebens so recht fühlbar vor die Seele tritt.

Der Gemäldeschmuck ist sehr interessant. Rechts und links vom Eingange aus dem Atrium setzen sich (noch vorhanden) jene Einzelfiguren fort, welche wir im Atrium gefunden haben, dort (*h*) in einer Figur, welche Scepter, Steuerruder und einen Zweig hält, von einem Genius begleitet ist, und den Namen Fortuna trägt, eher aber wohl den der Nemesis oder der Venus Pompejana[56]) verdient (abgeb. bei Zahn 2. 68), hier (*i*) in einer schwebenden Bakchantin mit Thyrsus und Tamburin (Zahn 2. 38), einer der schönsten und grossartigsten dieser schwebenden Einzelfiguren. Als männliche Gegenstücke finden wir gegenüber rechts und links neben dem Durchgang in das kleine Nebenhaus hier (*k*) einen ruhig stehenden bewaffneten Jüngling oder Heros ungewisser Deutung (bei Zahn 3. 71), dort (*l*), ausgehoben, einen Krieger, der den Schild hoch erhebt und das Schwerdt zum Streiche bereit hält, und der durch die kühne Verkürzung, in der sein Gesicht gemalt ist, besonders merkwürdig wird (bei Zahn 2. 72). Eine Einzelfigur schmückt endlich noch einen jener Pfeiler, welche an den Ecken des Peristyls anstatt der Säulen die Decke tragen, Hygiea nämlich *m* (abgeb. bei Zahn 2. 52), während auf dem entsprechenden Pfeiler *n* ein heiteres Bildchen gemalt ist, ein Zwerg, der einen Affen tanzen lässt. Auf der äusseren Fläche der Pfeiler gegen das Triclinium befand sich (jetzt ausgehoben) links bei *o* Medea im Begriffe ihre Kinder zu tödten, welche in kindlicher Unschuld unter der Aufsicht des Paedagogen Knöchel spielen (M. B. V. 33), rechts *p* (auch ausgehoben) eine der häufig wiederholten Darstellungen der Befreiung Andromeda's durch Perseus (M. B. V. 32). Das meiste Interesse aber von den Gemälden dieses Hauses nehmen zwei Gegenstücke auf der inneren Fläche der beiden anderen Eckpfeiler *q r* in Anspruch[57]). Beide stellen (jetzt im Museum, abgeb. M. B. VI. 13 u. 14) golden gemalte Dreifüsse dar, auf deren Querstäben die Apolls und Dianas Pfeilen unterliegenden Kinder Niobes links sieben Söhne, rechts sieben Töchter angebracht sind. Endlich nennen wir noch (ebenfalls ausgehoben) einen Bakchus und einen Faun auf der Wandfläche *s* neben dem breiten Eingang vom Triclinium, wollen aber nicht vergessen zu erwähnen, dass noch manche andere nicht mehr sicher erkennbare Einzelfiguren und ausserdem als Nebenbilder an den untergeordneten Stellen dieser Wände in dem Ornament eine Menge kleiner Bilder angebracht sind, welche sogenanntes Stillleben enthalten, eine

Taube, welche eine Achre aus einem Korbe zieht, zwei gebunden liegende Antilopen, Wasserhühner, ein todtes Rebhuhn neben einem Korb mit Feigen, einen Schwan, einen Korb mit Früchten, ein todtes Ferkel u. dgl. mehr.

Aus diesem Peristylium gelangt man endlich in das kleine Nebenhaus *D*, welches in seiner ganzen Einrichtung Manches enthält, was den Gedanken zu unterstützen scheint, den man zur Erklärung der Doppelhäuser unter anderen ausgesprochen hat, dass nämlich die kleineren Nebenwohnungen für die zahlreiche Dienerschaft der grösseren Haupthäuser bestimmt gewesen seien. Erweislich ist freilich eine solche Bestimmung nicht, und es darf nicht verschwiegen werden, dass, so erwünscht ihre Bestätigung wäre, der wenngleich verhältnissmässig bescheidene Schmuck dieser Abtheilung für eine Diener- d. h. Sclavenwohnung zu bedeutend erscheint. Das Haus hat einen eigenen Eingang von der Strasse 54, neben dem rechts die Küche 55 mit wohlerhaltenem gemauertem Heerd und der Treppenraum 56 liegt, in welchem sich auch ein Abfluss für das Wasser der Küche und das Closet befindet. Hierneben liegen drei Zimmer 57, 58, 59, deren erstes mit einem ganz kleinen Fenster auf die Nebengasse, den *Vicoletto di Mercurio* und mit sehr bescheidener Decoration eine Geräthkammer gewesen zu sein scheint; wenigstens fand man in derselben eine Fülle von Geräthen und Gefässen, Bronzevasen mit eingelegtem Silberornament, Candelaber, ein Räucherfass (*acerra*), bronzene Schüsseln, Badekratzen, ein Feuerfass, eine Wage, eine kleine eiserne Hacke u. dgl. mehr. Etwas eleganter ist die Decoration des zweiten Zimmers mit einem grösseren Fenster nach der Strasse, und das dritte, welches am 15. November 1828 in Gegenwart des vorigen Königs von Preussen ausgegraben wurde, der auch die mancherlei in demselben gefundenen Geräthe vom Könige von Neapel zum Geschenk erhielt. Dies die Zimmer rechts an dem einfachen und schmucklosen toscanischen Atrium 60, in dessen Hintergrunde ein kleines mit *opus Signinum* geplattetes Tablinum 61, wenn es ein solches genannt werden darf und nicht vielleicht eher der Name Exedra zutrifft, ein als Fauces dienendes Gemach 62 und ein halbdunkeles Zimmer 63 liegen, welches letztere durch eine Bettnische als Schlafzimmer charakterisirt wird. Die linke Seite des Atrium ist nur von der Wand mit dem Durchgang in das grössere Haus *C* begrenzt, während an der Vorderseite links vom Eingange ein einziges *cubiculum* 64 liegt. Aus den Fauces gelangt man rechts in ein Triclinium 65 mit der Aussicht auf das kleine Viridarium, neben dem der Brunnen erkennbar ist. Die Decke des Umganges um dies Viridarium 66 wird nicht von Säulen, sondern nur von ein paar Pfeilern getragen. Auf den Umgang öffnet sich eine Reihe kleiner Schlafzimmer 67, welche in ihrer Schmucklosigkeit und Gleichförmigkeit für die der Dienerschaft gelten mögen. Hinter dem Tablinum liegt eine Art von kleiner Exedra 68, an den drei Schlafzimmern vorbei gelangt man in einen grossen Raum 69, dessen Decke durch einen Pfeiler in der Mitte gestützt

wurde, welcher einen fahrbaren gepflasterten jetzt vermauerten Ausgang auf die hintere Strasse, den *Vico del Fauno* hat und ohne Zweifel als Stall und Remise gedient hat. Links endlich neben diesem Stall, doch ohne Verbindung mit demselben, sehn wir noch zwei kleine Schlafzimmer 70, in welche man durch einen Gang gelangt, der, durch ein Hinterfenster erleuchtet, am Ende über eine Rampe 71 anstatt der Treppe in das Posticum der Hauptwohnung *C* führt. Auch dies sind offenbar Sclavenzimmer gewesen.

Diesem vierfachen Haüse grade gegenüber, jedoch mit dem Eingang nicht aus dem breiteren *Vico del Fauno,* sondern von dem engen *Vicoletto di Mercurio* aus liegt ein anderes Haus, die 1834 gefundene aber besonders 1835 ausgegrabene sogenannte *Casa del Laberinto* (47 im Plan), welches zu den bekanntesten von Pompeji gezählt wird, und welches nach einem sehr einfachen, scheinbar recht normalen, aber dennoch mannigfach individuellen Plane angelegt ist. Auch dies ist ein Doppelhaus, welches sich von den besprochenen Doppelhäusern nur durch die grössere Zahl der Verbindungen und durch den auffallenden Gegensatz in der Decoration der beiden Theile unterscheidet und eben dadurch den Gedanken wesentlich unterstützt, dass die geringere Abtheilung für die Dienerschaft, das Geschäft, den Verkehr der niederen Clienten, die Hauptabtheilung für die Herrschaft, den Empfang der Gäste und den Verkehr mit Vornehmeren bestimmt gewesen sei. Ueber die Räumlichkeiten des Nebenhauses können wir nach allem Vorhergegangenen und da über die Decoration wenig zu sagen ist, uns in aller Kürze orientiren. 1 Eingang, Ostium, an seinem hinteren Ende am Atrium verschlossen gewesen, an dessen Seite rechts der Treppenraum 2 liegt, der, nach seiner Grösse zu urteilen, auch entweder als Vorrathskammer oder als Schlafzimmer für Sclaven gedient hat. 3 Toscanisches Atrium, hinter dessen Compluvium eine Statuenbasis steht. Am Atrium liegen nur links Zimmer und zwar 5 ein grosses von der Strasse her erleuchtetes Gemach, vielleicht eine Werkstatt mit einem Procoeton 4, ein kleineres dergleichen 6, welches recht hübsche Bilder enthält namentlich (halb zerstört an Ort und Stelle) eine Entführung der Europa und gegenüber, noch mehr zerstört, eine verlassene Ariadne, sodann eine Art von Ala 7 mit einem weissen Mosaik-

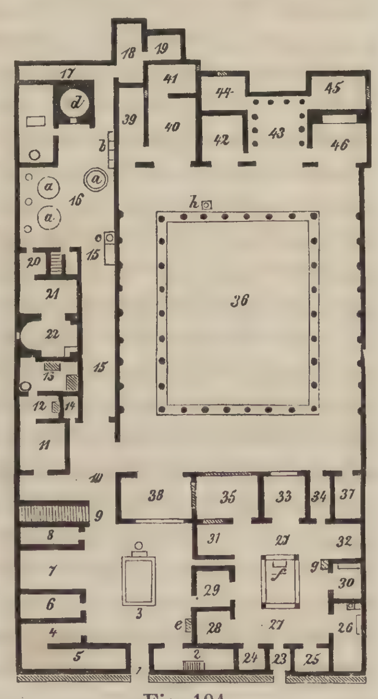


Fig. 194.
Plan der s. g. *Casa del Laberinto.*

fussboden, ein Schlafzimmer 8, zu dem der Alkoven unter der vortrefflich erhaltenen Treppe 9 sich befindet. Von einem Vorplatze 10 gelangt man links in ein ganz wüstes Zimmer ungewisser Bedeutung 11 mit einem Nebenstübchen 12, in welchem sich ein kleiner Larenaltar befindet und durch dieses in die Küche 13, welche nicht allein (rechts) den Kochheerd und (links) den Wasserausguss, sondern auch noch an der Hinterwand den Heerd für das daran stossende Bad enthält. Gradeaus, vorbei an dem Closet 14 gelangen wir auf einem langen Gange 15 in eine Bäckerei 16 mit den Mühlen *a*, vier grossen Backtrögen von Thon *b*, einem Ausgussstein *c*, über dem ein Flussgott gemalt ist, wie oberhalb eine der symbolischen Schlangen und vier Gottheiten, darunter die Venus Pompejana mit dem Genius, endlich dem grossen gewölbten Backofen *d*. Links neben diesem Heerde sehn wir das eigentlich zur Brodbereitung bestimmte Zimmer mit einer Brunnenöffnung an der einen Seite, dem Fusse des Backtisches in der Mitte und Balkenlöchern für Börter in der Wand des anderen Endes. Da kein Laden mit dieser Bäckerei in Verbindung steht, vielmehr der Zugang zu derselben nur durch die ganze Wohnung ist, so darf man annehmen, dass das hier gebackene Brod nicht verkauft, sondern nur für den Hausstand dieser Familie verbraucht wurde, auf dessen Ansehnlichkeit sich aus diesem Umstande schliessen lässt. Hinter der Bäckerei sehn wir noch zwei Zimmer 18 und 19, welche entweder als Vorrathsräume oder als *cubicula* der in der Bäckerei beschäftigten Sclaven gelten können. Links von ihnen ist ein Gang 17 von dem man nicht sieht wohin er führte, noch wozu er diente, wenn hier nicht ein zweiter Abtritt war. Einen Ausgang auf die Strasse hat derselbe nicht. Das grösste Interesse in dieser Abtheilung des Hauses nehmen die Räume 20, 21, 22 in Anspruch, welche ein vollständiges Bad, das erste uns aufstossende Beispiel eines Privatbades in Pompeji, bilden, und zwar so, dass das kleine Vorzimmer 20 das Apodyterium war, 21 das Tepidarium, welches mit hübscher Stuccatur verziert ist, und 22 das Caldarium mit der in Muschelform überwölbten Nische für das Labrum an dem einen, einer Vertiefung für den Alveus an dem anderen Ende. Die Hitze empfingen diese Räume durch eine noch vorhandene Thonröhrenleitung und von dem schon erwähnten Heerde in der Küche 13. Am Anfang des langen Ganges 15 ist die erste Verbindungsthür mit der Hauptabtheilung des Hauses, welche in das Peristyl führt, eine zweite und eine dritte finden wir zwischen beiden Atrien. Neben der letzten stand bei *e* im Nebenhause auf einer gemauerten Basis eine starke Geldkiste ähnlich derjenigen im Hause des angeblichen Quästors von der noch jetzt einige unförmliche Reste erkennbar sind.

Die Hauptabtheilung des Hauses hat natürlich ihren eigenen Eingang von der Gasse 23, neben dem links ein kleines Zimmer 24, füglich nur die *cella atriensis*, rechts ein wenig grösseres 25 liegt, über dessen Bestimmung

sich nicht absprechen lässt. Zweifelhaft ist auch, welchen Zwecken das nur sehr einfach decorirte grosse Zimmer rechts 26 gedient hat, wenn es nicht eine an diesem Orte durchaus gegen alle Regel und Sitte angebrachte Küche war, auf welche uns ein in demselben befindlicher Ausgussstein hinweist. Ein gemauerter Heerd ist nicht in derselben, doch der könnte durch einen beweglichen von Eisen oder Bronze ersetzt gewesen sein, und der Platz dazu scheint in der Ecke erkennbär. Das Atrium 27 ist tetrastyl und von korinthischer Ordnung, geräumig, luftig, elegant, die Säulen von Stein ohne Stucco; hinter dem Compluvium steht ein Marmortisch *f* und hinter diesem sowie zwischen den anderen Säulen sind im Boden die Oeffnungen der Cisterne. Von den das Atrium umgebenden Zimmern gelten die beiden links, das erste und zweite 28 und 29, und ein anderes rechts 30 für *cubicula*, und es wird behauptet, sie seien als solche an der Bettnische oder dem gemauerten Grunde der Bettstelle erkennbar; ich habe diese nicht gesehn, und muss die angegebene Bestimmung dieser Zimmer wenigstens für No. 29 um so mehr bezweifeln, als durch dies Gemach ein Durchgang in das Nebenhaus sich findet, der auch an sich um so auffallender hier liegt, da der regelmässige Durchgang unmittelbar neben diesem Zimmer angebracht ist. Vor dem Zimmer 30 steht eine zweite angebliche Geldkiste *g*, die angefüllt mit Rapilli gefunden wurde, aber wenigstens in ihrem Eisenwerk noch ziemlich wohl erhalten ist. Nur in dem Zimmer 29 ist ein seines Gegenstandes wegen bemerkenswerthes, wenngleich nur mittelmässig ausgeführtes Bild, darstellend Paris durch Amor, der ihm Helena verspricht, zur Untreue an seiner ersten Gemahlin, der Nymphe Oenone, verführt (abgeb. Zahn 2. 31). Das Motiv, nach welchem der verführerische Knabe Amor dem willig lauschenden Paris über die Schulter seine süssen Schmeichelreden zuraunt, kehrt in Vasen freien Stils und in Reliefen wieder.

Ausser diesen Zimmern begrenzt das Atrium die beiden regelmässigen Alae 31 und 32, welche aber nicht mit namhaften Bildern bemalt sind; im Hintergrunde in der Mitte das weit offene, aber nach hinten durch eine Brüstungsmauer gesperrte Tablinum 33 mit einem Fussboden von weissem Mosaik mit farbigem Rande und einem bunten aus vier Maeandern gebildeten Labyrinth im Mittelpunkte. Daneben die Fauces 34, neben deren hinterer Thür eine viereckige Oeffnung sich befindet, welche durch eine von sechs gewölbten Oeffnungen taubenschlagartig durchbrochene Thonplatte geschlossen ist, eine Füllung innerer Fenster zum Luftdurchzug, welche in Pompeji mehrfach vorkommt. Zur linken Seite des Tablinum sehn wir endlich in dieser vorderen Abtheilung noch ein grosses Triclinium 35, welches gegen die Ala wie gegen das Peristyl und gegen das Nebenhaus hin durch breite Fenster geöffnet ist. Das Peristylium 36, dessen 23,20 × 26,50 M. grosser Hofraum von einem 4 M. breiten



Fig. 195. Fensterverschluss.

Säulengang umgeben ist, dürfte wohl eines der grössten in Pompeji sein. Die dreissig dorischen Säulen, welche die Decke des Umgangs trugen, sind aus Ziegeln aufgebaut und mit Stucco überkleidet; ihnen entsprechen an den Wänden beider Seiten flache Wandpfeiler, welche die Wände in eine Zahl von getrennten Feldern eintheilen. Von einem Gemäldeschmuck dieses weiten Umgangs ist Nichts zu bemerken. Eine Piscina findet sich nicht im Peristylhofe, nur einen Brunnen für die Cisterne *h* sehn wir an der hinteren Säulenreihe. Es ist nicht anders zu denken, als dass der Hofraum zum Garten benutzt war und deswegen so gross gemacht ist, weil das Haus keinen eigenen Garten hatte, noch nach der Beschaffenheit des Areals haben konnte. Man denke sich den Peristylhof mit schattigen Baumgruppen bepflanzt, zwischen denen üppige Weinstöcke sich, Festons bildend, dahinschlangen, und unter denen für glänzende Blumen, für welche man in Pompeji nach dem Zeugniss der Gemälde viel Sinn hatte, Raum und Licht genug bleiben mochte, man denke sich diesen Garten von der Pracht der dreissig Säulen eingefasst, von dem schönen breiten und schattigen Umgang umgeben, man denke sich darüber den blauen Himmel und die glänzende Sonne Süditaliens, um sich die Anmuth und Schönheit eines solchen Peristyls vorzustellen, das wir nur durch ein paar armselige Linien im Plan anzugeben vermögen, und das auch in seinen Ruinen kaum den zehnten Theil des Eindrucks machen kann, den es in seinem unverletzten Zustande machte. An diesem Peristyl liegen nur vorn und hinten einige Zimmer, vorn ihrer zwei, nämlich eine kleine Exedra 37 rechts neben den Fauces, und ein grösseres 38 links neben dem Triclinium, welches wie jenes einen breiten Eingang von dem Peristylgange und grosse Fenster gegen das Atrium des Nebenhauses 3 und das Gemach 35 hat, und seiner Form nach am wahrscheinlichsten als Triclinium zu bezeichnen ist. An der hinteren Seite liegen neben einander zunächst zwei grosse gegen den Peristylhof weit geöffnete Zimmer 39 und 40, von denen das letztere weit reicher als das erstere auch mit schönem farbigem Mosaikboden (bei Zahn 2. 99) decorirt sich wieder nur für die Bezeichnung eines Triclinium eignet, denn schwerlich darf man es als *procoeton* des kleinen dahinter gelegenen Zimmers 41 betrachten, welches letztere auch nicht als *cubiculum* bezeichnet werden darf. Grade der Mitte des Peristylhofes gegenüber und in der Achse des grossen Triclinium 35 liegt eine allerliebste Exedra 42 mit einem noch vorhandenen schönen Mosaikgemälde im Fussboden (abgeb. Zahn 2. 50), welches innerhalb eines den Rand bildenden Labyrinthes den Kampf des Theseus gegen den Minotauros darstellt und dem Hause seinen Namen gegeben hat. Sodann folgt der prachtvolle korinthische Oecus 43 von 6,70 × 6,80 M., dessen Fussboden von weissem, farbig umrandeten Mosaik ist, und dessen Decke zehn canellirte Säulen tragen. Sehr eigenthümlich sind die beiden kleinen Cabinette 44 und 45, welche sich zu beiden Seiten im Hintergrunde in den Oecus öffnen und von bescheidener Decora-

tion sind. Ueber ihre Bestimmung kann man nur die Vermuthung aufstellen, dass ihrer eines als Zimmer zum Vorlegen und Warmhalten der Speisen, das andere als Wartezimmer für die Jongleurs, Tänzer, Akrobaten, Mimen u. dgl. Künstler diente, die man nach den Gastmählern sich produciren liess, eine Vermuthung, die wir zur Erklärung derartiger Nebenzimmer grosser Speisesääle bereits ein Mal ausgesprochen haben, ohne sie natürlich beweisen zu können. Den Schluss der Gemächerreihe bildet ein schönes weit offenes Zimmer (*exedra*) 46 mit einer Nische für die Ruhebank im Hintergrunde. Hier ist an den Wänden farbiger Marmor und Alabaster nachgeahmt und darüber liegt in der Nische ein Fries mit Köpfen en médaillon und kleinen scherzhaften Figuren. Der Fussboden besteht aus schachbrettartigem Mosaik. — Die sämmtlichen Schlafzimmer der Familie müssen in oberen Stock gelegen haben.

Wir beschliessen die Betrachtung der gewöhnlichen pompejanischen Häuser, welche ausser dem Erdgeschoss nachweisbar nur noch eine obere Etage haben, mit einem Hause, welches weniger durch Eigenthümlichkeit seines Planes, als durch diejenige seiner Decoration und durch seine grosse Vornehmheit sich auszeichnet, und welches zu den berühmtesten und meistgenannten der Stadt gehört, mit dem Hause 46 im Plan, welches man 1830 in Gegenwart von Goethes Sohn auszugraben begann, und zu Ehren dieses und seines grossen Vaters eine Zeit lang *Casa di Goethe* nannte, ein Name, den wir Deutsche nicht ganz in Vergessenheit gerathen zu lassen Ursach und Recht haben, obgleich man sich seiner an Ort und Stelle nicht mehr erinnert. Denn jetzt sind zwei andere Namen für dies Haus im Schwange, nämlich entweder *Casa del Fauno* nach einer kleinen Meisterstatue eines tanzenden Fauns, oder *Casa del gran Musaico* nach dem grossen Mosaik der Alexanderschlacht, auf welches wir zurückkommen. Aber nicht allein dieses wundervolle Mosaikgemälde zierte die *Casa del gran Musaico*, dieselbe enthielt noch mehre andere ebenfalls namhafte Mosaiken, und ist eben durch diesen vielfachen Mosaikschmuck und die Stuccaturverzierung ihrer Wände bei geringfügiger Wandmalerei von den meisten anderen Häusern Pompejis unterschieden. Zahlreiche Amphoren für Weinbewahrung, welche man in diesem Hause fand und noch heutzutage an der linken Wand seines Peristyls sehn kann, machen es wahrscheinlich, dass sein Besitzer durch Weinhandel die Opulenz erwarb, welche ihn in den Stand setzte, ein so ansehnliches Haus an der Strasse der Fortuna zu bauen, an der sein Haupteingang unter No. 55 liegt, und welches, wie das Haus des Pansa, eine ganze *insula* einnimmt, ohne wie jenes rings von Läden umgeben und durch vermiethete Räumlichkeiten beschränkt zu sein, so dass diese Wohnung von allen gleicher Art in Pompeji die grösste ist.

Auch hier haben wir ein Doppelhaus vor uns, dessen beide Theile aber in einem etwas anderen Verhältniss zu einander stehn, als bei den bisher

betrachteten Häusern, die Verbindung ist eine noch innigere, wie wir sehn werden, und, wenngleich auch hier die eine Abtheilung sich von der anderen in Rücksicht auf Decoration unterscheidet, so tritt uns hier doch unwillkürlich die Vermuthung nahe, dass alle diese Doppelhäuser ihren Grund nur darin haben, dass die Atrien, selbst wenn man sie korinthisch machte, doch nicht die Ausdehnung gewinnen konnten, um in der Einzahl für so breite Areale auszureichen wie das des gegenwärtigen Planes und das der früher betrachteten, dass man also zu einer Verdoppelung der Atrien schreiten musste, welche eine theilweise Wiederholung der von diesen abhängigen Räume nach sich zog, wobei nun freilich nicht geläugnet werden soll, dass, war die Trennung einmal vollzogen, man sie benutzte, um der einen Abtheilung die Wirthschaftsräumlichkeiten, der anderen die Prunkzimmer zuzuweisen. Wir sehn uns, unserer Gewohnheit gemäss, zuerst in der kleineren Abtheilung um, ehe wir die Räume der grösseren betreten, doch wollen wir zuvor noch kurz bemerken, dass von den vier Läden 1, 2, 3, 4 ursprünglich

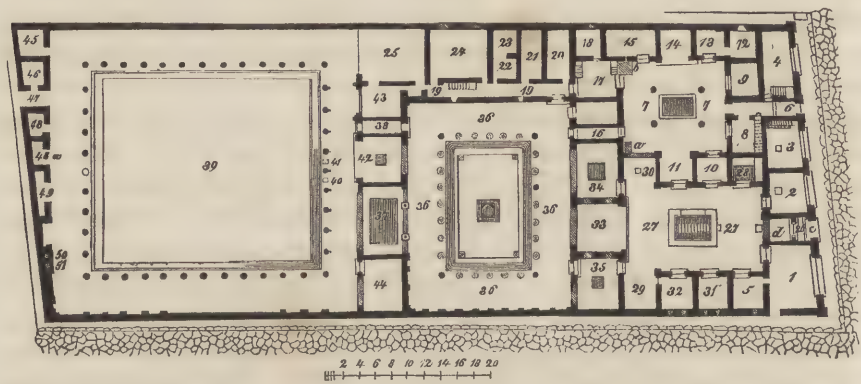


Fig. 196. Plan der s. g. *Casa del Fauno* oder *del gran Musaico.*

drei mit dem Inneren des Hauses in Verbindung standen und zwar No. 1 durch eine Thür direct ins Atrium und eine zweite in ein kleines auf das Atrium ausgehendes Ladenzimmer 5. Diese Verbindungen sind durch, wie ich glaube, moderne, nicht, wie Andere annehmen, antike Vermauerungen der beiden Thüren aufgehoben. Der Laden gehörte also zum Hause, so gut wie No. 2 und No. 4. No. 2, ebenfalls vermauert, öffnete sich nach hinten direct in das grössere Atrium, No. 4 steht nur vermittels einer Treppe von ein paar Stufen, deren Geländer von Amphoren gebildet ist, welche nach einer in Pompeji wiederkehrenden Construction in das Mauerwerk eingelassen sind, mit dem Ostium 6 der kleineren Abtheilung in Verbindung. Durch dieses gelangen wir in das tetrastyle Atrium 7, dessen Säulen unten nicht canellirt, dick mit Stucco umkleidet und roth bemalt sind; die Compluvialwanne ist nur von Travertin, was mit der geringfügigen Decoration

des ganzen Atrium übereinstimmt. Die Annahme, dass dieses ein Atrium displuviatum gewesen sei, kann ich deshalb nicht theilen, weil das Compluvium ziemlich unzweideutig zur Wasseraufnahme bestimmt und mit Abzugslöchern für die Cisterne versehn ist. Im Atrium wurde eine kleine Ara von Travertin mit einer oskischen Inschrift gefunden, welche den Namen der Göttin Flora enthält. Eine kleine Bronzestatuette, in der man eben diese Göttin erkennen will, findet sich ebenfalls in den Fundberichten dieses Atrium verzeichnet, doch kenne ich sie nicht. In Bezug auf die Florainschrift äussert Mommsen (Unterital. Diall. S. 189) frageweise die Vermuthung, dass dies prächtigste aller Häuser in Pompeji einer alten Familie oskischer Abkunft gehört habe, welches den nationalen Cult und sogar die nationale Sprache länger als die übrigen Bewohner bewahrt hätte. Das erste ganz schmucklose Zimmer 8 links am Ostium und Atrium mit doppelter Thür in jenes und dieses, und scheint als *cella ostiarii* und *atriensis* gedient zu haben, dasjenige gegenüber 9 mag ein Gastzimmer gewesen sein. Auf der linken Seite des Atrium liegen nur noch zwei Zimmer 10 und 11, die man zu der einen wie zu der anderen Abtheilung des Hauses rechnen kann, da sie eigentlich nur zwei breite Verbindungsgänge zwischen beiden Abtheilungen darstellen und somit auf den Namen von Zimmern kaum einen Anspruch haben; No. 10 zeigt neben der Thür ein kleines Fenster, welches mit einer flachen Scheibe geschlossen war, und offenbar diente, um vom Atrium des Haupthauses aus das Treiben in demjenigen des Nebenhauses überblicken zu können, ohne die Thüre zu öffnen. No. 11 ist in gewissem Sinne die eine Ala des ersten Atrium, entsprechend der vollständigen gegenüber 14, welche mit einem Fussboden von weissem Mosaik mit schwarzen und weissen Ornamenten in der Mitte geziert ist. Neben dieser Ala liegt ein Schlafzimmer 13 mit einem zweiten 12 hinter sich, welches nur durch das erstere betretbar ist; man würde dieses also als *procoeton* betrachten, hätte man nicht in beiden Zimmern ausser einigen bronzenen Vasen die Reste von Bettstellen und zwar von sehr kostbaren, elfenbeinerne Bettgestellfüsse gefunden. Diese beiden Zimmer sind viel niedriger gestochen als die übrigen, so dass man über den Balkenlöchern der Decke den Anfang des zweiten Stockes sieht. An den Enden des Atrium befinden sich rechts und links gemauerte Fundamente *a* und *b*, deren derjenige links einem in Fragmenten gefundenen Geldkasten zur Basis gedient haben mag, während der andere rechts, so viel man aus den bei der Ausgrabung gefundenen Resten zu schliessen vermag, eine Presse zum Ausdrücken einer Flüssigkeit getragen zu haben scheint, welche sich durch ein Loch in der Mauer in das durchaus ungeschmückte Zimmer 15 ergoss. In der Mitte der Steinbasis rechts steckt noch ein Zapfen oder eine Angel von Eisen, an der sich die Pressmaschine bewegte. Die gewöhnlichen Gemächer der hinteren Seite des Atrium, Tablinum, Triclinium u. dgl. fehlen hier, was in Verbindung mit anderen Umständen, die wir schon ken-

nen, gewiss den Eindruck, dass es sich in dieser Abtheilung um die für die Wirthschaft und das Geschäft des Hauses bestimmten Räume handelt, nur bestätigen kann. Anstatt der gewohnten Gemächer haben wir links nur die Fauces 16 in das beiden Abtheilungen gemeinsame Peristyl, während der grösseren Abtheilung die Fauces fehlen, rechts einen Vorplatz 17, an dem zwei Treppen und ein Sclavenzimmer 18 liegen, und als dessen Verlängerung sich uns ein durch ein paar Fenster vom Peristyl 36 erleuchteter langer Gang 19 in den Garten darstellt, auf den rechts nach einem zweiten Sclaven- oder auch Vorrathszimmer 20 ein Waschzimmer 21 mit einem grossen Ausgussstein, eine doppelte Vorrathskammer 22 und 23 und eine von zwei Fenstern erhellte geräumige Küche 24 mit einem grossen gemauerten Heerde, einem Ausguss und einer Larariennische sich öffnen, während unmittelbar neben dieser als das letzte Gemach dieser Seite ein weites Triclinium 25 liegt, welches sich mit zwei Thüren gegen den Gang öffnet und nach der hinteren Seite und dem Säulengang des Gartens ganz offen ist. An der Mauer der Küche ist im Gange noch eine Treppe in die obere Etage angebracht. Von Decoration ist ausser dem erwähnten bescheidenen Mosaikfussboden in der Ala 14 nichts Nennenswerthes in dieser Abtheilung vorhanden. Dies ist ganz anders mit der grösseren Abtheilung; ja hier beginnt in gewissem Sinne der Schmuck schon vor dem Hause, indem in das Trottoir von *opus Signinum* vor der Thür des Vestibulum 26 das Wort HAVE (*Ave*, sei gegrüsst!) mit grossen Mosaikbuchstaben aus farbigen Marmorstücken eingelegt ist. In dem genannten Hausflur können wir sehr deutlich das Vestibulum *c* vor der, wie schon früher bemerkt, nach aussen sich öffnenden Hausthür, von deren Eisenwerk und Bronzebeschlag man bedeutende Reste aufgefunden hat, und das Ostium *d* unterscheiden. Dieser Gang hat eine nicht sehr beträchtliche Steigung bis in das Atrium und ist mit einer Zusammensetzung von kleinen Marmordreiecken von weisser, schwarzer, rother, gelber und grüner Farbe gepflastert und gegen das Atrium mit einem jetzt ausgehobenen Mosaiksaume abgeschlossen, welcher meisterhaft aus farbigen Marmorstückchen, nicht aus Pasten, gearbeitete Masken, durchschlungen von einer Guirlande von Früchten und Blumen (Mus. Borb. XIV. 14), darstellt. Die Wände des Ganges sind mit Feldern in Stuck bis zur Höhe von 2,40 M. bekleidet, welche marmorartig bemalt sind. Darüber liegt ein von in Hochrelief aus Gypsstucco gebildeten Sphinxen und Löwen getragener Carnies, über welchen zu beiden Seiten eine kleine Nische mit blinden Thüren in Stucco mit Stuccosäulen und Pfeilern angebracht ist. Ueber diesen Säulchen und Pfeilern lag die mit vergoldeten Cassetten geschmückte Decke dieses prachtvollsten aller bisher entdeckten Hauseingänge Pompejis.

Das toscanische Atrium dieser Wohnung 27 hat an sich nichts besonders Interessantes, ausgenommen eine merkwürdige, noch heute an der unteren Ecke rechts deutlich erkennbaren Vorrichtung, um die Wände

trocken zu halten, welche übrigens in mehren Gemächern, namentlich in dem grossen Triclinium 25, wiederkehrt. Das Mauerwerk ist nämlich mit durch zahlreiche Nägel aufgehefteten Bleiplatten überkleidet; der Nägel sind so viele, dass man ihrer auf einem Quadratmeter über 200 zählt, ihre vorspringenden Köpfe dienen als Haltepunkte der Stuccoverkleidung, welche natürlich auf dem Blei selbst nicht gehaftet haben würde. Das, ungewöhnlicher Weise mit einem Springbrunnen versehen gewesene Compluvium in der Mitte des Atrium, ist besonders deswegen merkwürdig, weil sich bis auf seinen Boden die in diesem Hause vorherrschende Lust am Mosaik ausgedehnt hat, und zwar so, dass dieser Boden aus wohl in einander gefugten Stücken bunten Marmors gebildet wird. Auf der Borde rechts vom Compluvium lag, also wohl nur zufällig an diesem Orte, der schon erwähnte meisterhafte kleine Faun, auf den wir später noch einmal zurückkommen werden. Die Bleiröhren der Leitung, welche den Springbrunnen speiste, sind im Fussboden des Atrium aufgefunden worden.

Das erste Zimmer rechts 28, welches ein Fenster über der Thür hatte, ist ein *cubiculum* mit zwei gemauerten Grundlagen für Betten, welche im rechten Winkel zusammenstossen und deren Oberfläche so gut wie der Fussboden des Zimmers mit Mosaik belegt ist. Und zwar enthielt derselbe in der Mitte ein Bild, Faun und Nymphe, welches ausgehoben ist. Die beiden folgenden Zimmer 10 und 11 mit Durchgängen in das Atrium der anderen Abtheilung sind schon bei dieser erwähnt worden. In den beiden Alae des Atrium, in dem wir stehn, 29 und 30, sind die Wände mit hübschen Ornamenten, aber ohne Figurenbilder bemalt, welche letztere überhaupt bei der Decoration dieses Hauses verschmäht sind, die Fussböden dagegen finden wir mit kostbaren Mosaiken geschmückt und zwar denjenigen der Ala links 29 auf schwarzem Grunde mit einer Darstellung von weissen Tauben, deren zwei aus einem halbgeöffneten, buntfarbigen Kästchen eine Perlenschnur ziehn, während derjenige der gegenüberliegenden Ala 30 (abgeb. M. B. XIV. 14), den wir aber jetzt im Museum in Neapel aufsuchen müssen, in der Mitte einer breiten Ornamentborde eine Katze darstellt, welche einen Vogel frisst, darunter zwei Enten, mehre kleine Vögel, Fische und Schalthiere, Alles von der ausgesuchtesten Feinheit. Diese Ala hat in ihrer Hinterwand ein grosses Fenster auf das Atrium des Nebenhauses. Die beiden durch je zwei hoch angebrachte Fensterchen von der Strasse aus erhellten Schlafzimmer 31 und 32 enthalten nichts besonders Bemerkenswerthes, es sei denn der hübsche Stuccocarnies des letzteren. Das Tablinum 33 in der Mitte des Hintergrundes ist nach vorn und nach hinten fast ganz offen und nur durch eine niedrige Brüstungsmauer gegen das Peristyl gesperrt, während es nach beiden Seiten je zwei Fenster in die anstossenden Sääle hat. Seinen Eingang vom Atrium her begrenzen und schmücken zwei Mauerpfeiler und seinen Fussboden ein buntes Mosaikpflaster, umgeben von einer weissen Borde. Hier fand man die Frag-

mente einer zweiten (aber wohl nur hieher verschleppten) oskischen Inschrift auf einer marmornen Tafel (Mommsen Unterital. Diall. S. 183 und 188) und einen Hermenkopf des bärtigen Bakchus. Ausserdem aber grub man hier das Gerippe einer Frau aus, in der wir die Hausfrau vermuthen dürfen, welche mit reichlichem Schmuck beladen zu fliehen versucht hatte, und als sie dies für unmöglich erkannt haben mag, ihren Schmuck weggeworfen und sich unter das Tablinum geflüchtet zu haben scheint. Der Fundbericht (Hist. Ant. Pomp. II. ɪɪ. p. 248) giebt an man habe das Skelett in einer Lage gefunden, aus der sich schliessen lasse, die Unglückliche habe mit den Händen die sich senkende Decke des Tablinum zu stützen versucht, sei aber endlich von dieser begraben worden. Von ihrem im Atrium gefundenen Schmucke werden wir eines der zwei unter ihm ausgezeichneten grossen goldenen Armbänder (*armillae*) in Schlangenform später in Abbildung mittheilen, das ganze Verzeichniss dieses höchst reichen Gold- und Silberschatzes müssen wir unsern Lesern in den Fundberichten nachzulesen überlassen, sie werden verschiedene Ringe, Ohrringe, Haarnadeln u. dgl., eine silberne Vase und einen Spiegel, sowie viele Münzen von demselben Metall, ein Glascorallenhalsband und Anderes finden[58]). Auch andere Skelette sind in den benachbarten Zimmern gefunden worden. Rechts neben dem Tablinum liegt ein vom Atrium aus zugängliches und gegen das Peristyl durch eine Brüstungsmauer geöffnetes, grosses Triclinium 34, in dessen Fussboden in der Mitte eines der schönsten Mosaikgemälde des Alterthums eingelegt gewesen, aber jetzt ausgehoben ist, darstellend den bakchischen Dämon Acratus, der auf einem Panther reitet (abgeb. Zahn 2. 50). Das Zimmer links vom Tablinum 35 ist von ungewisser Bestimmung, vielleicht ein Wintertriclinium, wie das Triclinium 34 aus dem Atrium zugänglich, gegen das Peristyl mit einer Thür und einem Fenster geöffnet und im Fussboden wieder mit einem Mosaik geziert, welches zwar von gleich schöner Technik ist, wie das von No. 34, aber einen weniger interessanten Gegenstand enthält, nämlich ein Stück Meeresufer mit Fischen, Muscheln, Polypen und anderen »frutti di mare« von natürlicher Grösse (abgeb. M. B. XIV. 15). Von dem Speisesopha, welches hier stand, wurden die schönen bronzenen Füsse aufgefunden. Die Wände aller dieser Zimmer wie die des Atrium sind mit marmorartig gemaltem feinem Stucco bekleidet, was einen höchst eleganten und viel vornehmeren Eindruck macht als ihn die gewöhnlichen Wandmalereien hervorzubringen vermögen. Hinter den drei zuletzt genannten Zimmern erstreckt sich das Peristyl 36 von 24 M. Breite und 19,20 M. Tiefe mit einem 3,80 M. breiten von 28 canellirten ionischen, stuccobekleideten Tuffsäulen getragenen Umgang. Nicht ganz in der Mitte ist ein sehr flaches Bassin ausgetieft, in dessen Mitte ein Monopodium von Marmor ein Becken gleichen Materials trug, aus dem sich wahrscheinlich, wie in den Häusern des Holconius und des Meleager, ein Springbrunnen erhob. Auf das Peristyl öffnet sich nur ein grosses Gemach, die Exedra 37,

ganz offen gegen das Peristyl, jedoch mit zwei rothbemalten korinthischen Säulen zwischen den Antenpfeilern, gegen den Garten mit einer Brüstungsmauer gesperrt. Dies ist ein Heiligthum der Kunst; hier wurde am 24. October 1831 [59]) das wunderbare Mosaik der Alexanderschlacht gefunden, das unbedingt erste Kunstwerk in seiner Art, welches uns das Alterthum überliefert hat, das nach dem Vorgange der grössten Gelehrten und Kunstkenner zu würdigen und zu erläutern in dem artistischen Theile dieser Betrachtungen versucht werden soll. In der rechten Ecke des Peristyls führt ein faucesartiger Durchgang 38 in den säulenumgebenen Garten 39 von 32 × 35 M., mit dem Umgange von 4 M. Breite und 56 dorischen Säulen, zu deren Füssen eine Wasserrinne das Wasser in die Cisterne führte, aus der man dasselbe durch zwei Puteale 40 und 41 schöpfte. Das erstere dieser Puteale ist sehr einfach, das zweite dagegen von Marmor, verschliessbar mit einem Deckel, dessen Scharnier noch erkennbar ist. Neben diesem Puteal hat vor Alters ein marmorner Tisch gestanden, von dem man leider nur einen Fuss, eine hockende, geflügelte Sphinx gefunden hat, die zu den besten Werken der Sculptur gerechnet werden kann (abgeb. im artistischen Theile). Im Umgange links stehn noch an Ort und Stelle eine Masse von Weinamphoren. In den Säulen des Umgangs fand und sieht man zum Theil noch heute eiserne Haken, auf denen die Stäbe von Gardinen ruhten, durch welche man bei heissem Sonnenschein den Umgang gegen den Garten abschliessen und anmuthig beschatten konnte. Auch die Ringe, durch welche die Schnüre zum Ziehen der Gardinen liefen, hat man in jeder Säule etwa 1½ Fuss vom Boden vorgefunden. Derselben Einrichtung sind wir schon in der *Casa di Meleagro* begegnet, und auch die dort besprochene Vergitterung der Intercolumnien wiederholt sich hier. Ueber den Säulen des Gartens stand eine zweite Reihe von ionischen Säulen, deren Fragmente man gefunden hat, so dass also um den ganzen Garten auch im oberen Geschoss ein bedeckter Umgang, ein colossaler Balkon umlief. Man vergegenwärtige sich eine solche Einrichtung recht lebhaft, um den ganzen Comfort und Reichthum des Lebens in den vornehmen Häusern Pompejis zu fühlen.

Neben der Exedra des Peristyls liegt links gegen den Garten geöffnet ein Oecus 42, dessen Fussboden abermals ein bewunderungswürdiges Mosaik enthält, das leider arg beschädigt ist und deshalb nicht hat in das Museum geschafft werden können, abgeb. Mus. Borb. Vol. IX. 55. Dasselbe stellt innerhalb einer reichen Maeanderborde einen von vorn gesehenen Löwen dar, ein Meisterstück des Ausdrucks von Kraft und Feuer und ein eben so grosses Meisterstück der Verkürzung. Das neben diesem Oecus und am Ende des langen Ganges 19 belegene kleinere Gemach 43 ist weniger wegen seiner sehr einfachen Decorationen als deswegen bemerkenswerth, weil in ihm eine ähnliche Massregel zum Trockenhalten der Wände angebracht ist, wie die erwähnte, nur dass hier die Bleiplatten durch solche von gebranntem Thon

ersetzt sind. Der mit zwei Fenstern auf den Peristylumgang geöffnete Saal links vom Oecus 44 ist auch nur einfach verziert, und jetzt in ein Magazin verwandelt. An der hinteren Seite des Gartens liegen von rechts nach links zunächst zwei Zimmer ohne Schmuck 45 und 46, wohl für Sclaven und für Aufbewahrung von Geräthen, etwa Gartengeräthen bestimmt. Sodann das Posticum 47 auf den *Vicoletto di Mercurio*, ferner ein breit offenes, heute zur Aufbewahrung architektonischer Ornamente benutztes Sacellum 48 *a*, mit zwei offenen Cabinetten 48 und 49 zu den Seiten. Endlich noch zwei kleine Lararien 50 und 51 von geringer Tiefe, eigentlich nur noch mit dem Namen von Nischen zu belegen, deren Eingänge von flachen Giebeln gekrönt werden. Von den in diesem Hause in sehr grosser Zahl gefundenen Gegenständen verdienen einige versilberte Thürschlösser, bronzene Thürbeschläge mit mannigfaltigen Reliefornamenten, sowie Ornamente verschiedener Mobilien von demselben Metall, silberne Casserolen und Schalen und dergl. hier zum Schlusse noch erwähnt zu werden, da auch diese Dinge von der Opulenz, welche in diesem Hause herrschte, Zeugniss ablegen.

Wir haben auf den vorhergehenden Blättern eine Auswahl der gewöhnlichen kleineren und grösseren ein- oder zweistöckigen pompejanischen Wohnhäuser, und zwar eine Reihe der normalsten Plane, sowie die durch besondere Eigenthümlichkeiten ausgezeichneten mitgetheilt, welche zur Vergegenwärtigung der Verschiedenheiten in Anlage und Decoration genügen müssen, da es unmöglich ist, wenn nicht dieser Band gar zu sehr anschwellen und die Geduld seiner Leser auf eine gar zu harte Probe stellen soll, eine noch grössere Anzahl pompejanischer Häuser im Einzelnen zu besprechen. Besonders eigenthümliche Pläne glauben wir nicht übergangen zu haben; als solche, die dem in Pompeji Anwesenden der Eigenthümlichkeit ihrer Decoration oder der Besonderheit häuslicher Einrichtug wegen sich zum Besuche empfehlen, wollen wir hier die beiden Häuser mit den Mosaikbrunnen in der Mercurstrasse, die Häuser des Schiffes, der bemalten und der Figurencapitelle in der Fortunastrasse und besonders sämmtliche in den letzten Jahren ausgegrabenen Häuser (*di Rufo, del Citarista, di Sirico, dei marmi* u. s. w.) dringend empfehlen, in denen die meisten Bilder noch an Ort und Stelle sind. Denn aus den sonst in Hinsicht auf ihre schöne und zum Theil prachtvolle Decoration besonders hervorzuhebenden Häusern, z. B. der *casa di Apollo, delle pareti nere, del cignale* u. A. sind die besten Bilder ausgehoben und im Museum in Neapel aufzusuchen. Wir können nun aber die Privatgebäude der Stadt Pompeji nicht verlassen, ohne wenigstens von einem jener grossen mehrstöckigen oder vielmehr terrassenartig angelegten Häuser, welche am südwestlichen Abhange des Stadthügels auf der hier niedergerissenen Mauer erbaut sind, den Plan mitzutheilen und kurz zu besprechen. Wir haben schon früher darauf aufmerksam gemacht, dass die Strasse vom herculaner Thor, an welcher diese Häuser liegen, die Hauptverkehrsstrasse und die in

Rede stehenden Häuser Kaufmannshäuser gewesen zu sein scheinen. Eine nähere Betrachtung des mitzutheilenden Planes eines der ausgedehntesten dieser Häuser (No. 9 im Plan) wird dies bestätigen, indem wir in demselben nur verhältnissmässig wenige Wohnräumlichkeiten, dagegen eine beträchtliche Zahl solcher finden werden, die allem Anscheine nach als Lagerräume für verschiedene, natürlich jetzt nicht mehr zu errathende Waaren gedient haben. Indem wir uns zu der Analyse des Planes wenden, müssen wir noch bemerken, dass bei diesem Hause unsere Autopsie nur eine sehr theilweise hat sein können, da die meisten der sehr ruinirten Locale der unteren Geschosse unzugänglich sind. Wir finden uns also hier fast ganz auf Mazois angewiesen, nach dessen Plänen wir die drei Geschosse oder Terrassenetagen neben einander gestellt geben und zwar so, dass *A* das Geschoss

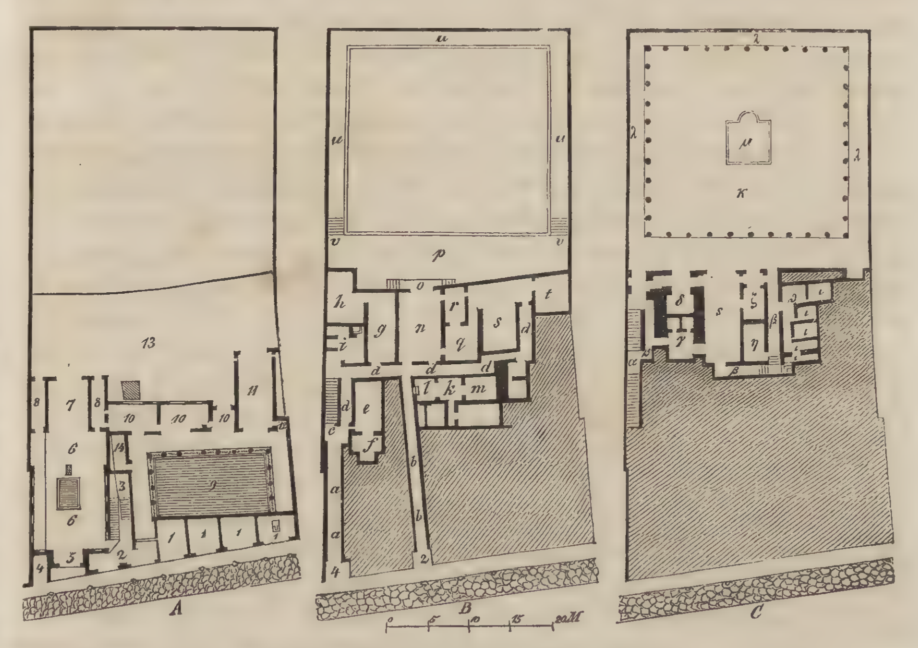


Fig. 197. Plan eines dreistöckigen Hauses.

zu ebener Erde an der Strasse enthält, dessen Räume durch Zahlen bezeichnet sind, während wir in *B* das zweite, in *C* das dritte Geschoss d. h. tiefste im Niveau des Bodens am Fusse des Stadthügels von Pompeji finden, in welchen wir die Räume mit lateinischen und griechischen Lettern versehn haben.

Fassen wir zuerst das Erdgeschoss an der Strasse *A* in das Auge. An der Fronte der Strasse finden wir hier zunächst vier Läden 1 ohne Zusammenhang mit dem Hause, welche mit ihrer Hinterwand den Umgang des Peri-

styls begrenzen. Neben diesen weiter links einen weiten Doppelladen 2 mit zwei Eingängen und in Verbindung mit dem Hause, und zwar sowohl mit dessen Atrium und Peristyl wie auch vermöge eines geneigten Ganges (*b* in *B*) mit den Magazinräumen des unteren Geschosses. Es kann wenig Zweifel sein, dass wir hier die Packräume des Kaufherrn vor uns haben, aus denen die Waaren in die Magazine gebracht wurden, zu denen ein geneigter Gang anstatt einer Treppe führt, weil ein solcher für Waarentransporte ungleich zweckmässiger ist als eine Treppe. Die Treppe nämlich 3, welche wir in diesem Raume angegeben sehen, führt aus dem Erdgeschoss in das obere Stockwerk an der Strasse, der geneigte Gang geht unter ihrer oberen Wendung hindurch. Eine ähnliche, kleinere Packkammer als Vorraum eines zweiten geneigten Ganges finden wir jenseits des Hauseinganges in 4, der Gang, den wir in *B* bei *a* wiederfinden, ist mit einer einfachen Linie angegeben. Zwischen diesen dem Geschäft gewidmeten Localitäten liegt das eigentliche Wohnhaus, zu dessen Verständniss auf dem Plane ein paar Winke genügen. In 5 finden wir den Eingang, das Ostium, in 6 das toskanische Atrium, in dessen Hintergrunde das Tablinum 7 zwischen den beiden Fauces 8 leicht erkennbar ist. Tablinum und Fauces öffnen sich auf die eine grosse Terrasse 13, in welcher wir die umgitterte Oeffnung eines kleinen Hofes sehen, der in die zweite Etage Licht bringt und welche als das flache Dach des ersten unteren Geschosses gelten kann. Für ein Peristyl im eigentlichen Sinne war hinter dem Tablinum kein Raum, dasselbe liegt also, ähnlich wie uns bereits aus anderen Beispielen zur Genüge bekannt ist, seitwärts in 9, mit dem Atrium durch einen Zugang aus den rechten Fauces verbunden und nach hinten durch drei kleinere mit einander zusammenhangende Zimmer 10 begrenzt, in denen wir nur *cubicula* zu erkennen haben. Alle drei haben Fenster, aber nur das dritte rechts hat einen Ausgang auf die Terrasse. Neben diesem finden wir das geräumige Triclinium oder den Oecus 11, an dessen Winkel wir in 12 das bereits in andern Plänen gefundene, hier sehr kleine Anrichtecabinet nicht übersehen wollen. Rechts finden wir keine Zimmer am Peristylumgang, links nur eine kleine unregelmässige Sclavencella 14.

Der Umgang und die denselben bildenden Säulen umgeben den Hof oder das Viridarium nur an drei Seiten, zwischen den Säulen ist ein hohler Pluteus (Brüstungsmauer), ob zur Aufnahme von Erde und Pflanzen oder von Wasser bestimmt, kann zweifelhaft sein.

Gehen wir zum Geschoss *B* über, welches grade unter dem Niveau der Strasse liegt. Ueber die Eingänge in 2 und 4 des oberen Geschosses haben wir geredet, die beiden geneigten und überwölbten Gänge finden wir in unserem Plane mit *a* und *b* bezeichnet. Folgen wir zuerst dem Gange *a*, so gelangen wir gradeaus auf eine Treppe *c*, welche in die dritte Etage hinunterführt, hier nur zum Theil, im Plane *C* ganz dargestellt ist. Mit einer

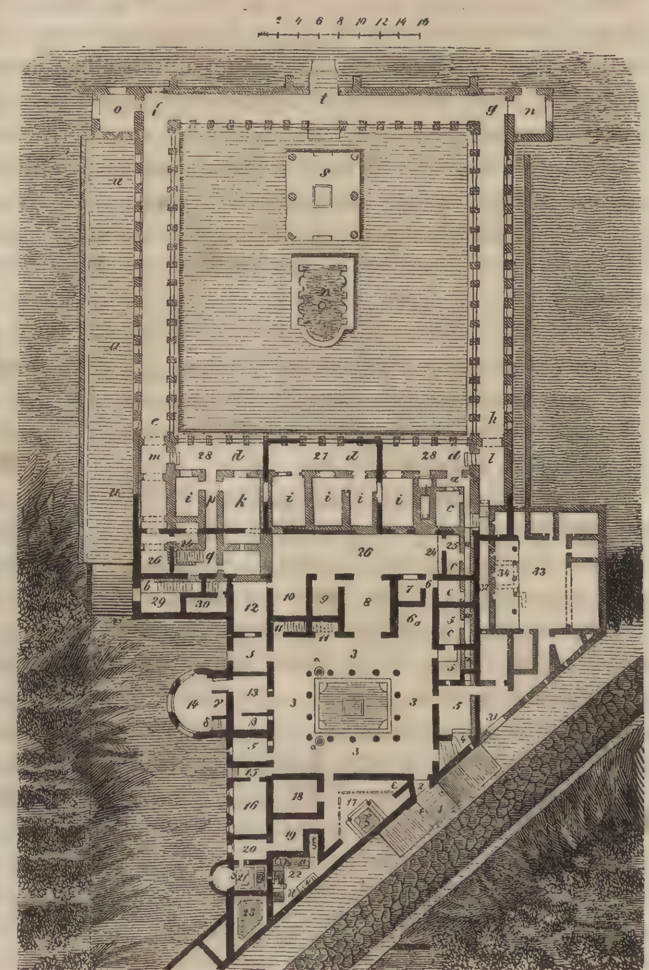
kleinen Wendung rechts gelangen wir in eine weitere Fortsetzung *d* unseres Ganges *a*, eine Fortsetzung, welche sich fast durch die ganze Etage als ein Corridor hinzieht, auf den die meisten Räume sich öffnen. Gleich zu Anfang liegt an demselben in *e* ein Saal unter dem Tablinum, an dem hinten ein Cabinet *f* angebaut ist. Man hält dies für ein Badezimmer, ohne dass ich die bestimmenden Merkmale anzugeben vermöchte. Am Ende des Saales macht der Gang eine Wendung im rechten Winkel und wird zur linken Hand von dem Bade dieses Hauses begrenzt. In *g* nämlich ist das Apodyterium, in *h* das eigentliche Badezimmer und in *i* die Officin des Bades mit dem Feuerheerd zu erkennen. Unter diesem liegt in der Etage *C* noch ein Bad, welches möglicherweise für die Dienerschaft bestimmt war. An der Ecke des Saales *e* stösst der geneigte Gang *b*, von den Packkammern 2 herabkommend, mit unserem Gange zusammen, und unmittelbar im Winkel dieses Zusammentreffens liegt in *k* der kleine Hof, der, unbedeckt, die obere Terrasse unterbricht, und hier wahrscheinlich mit einem Geländer umgeben war. Er ist einzig der Erleuchtung des Ganges und der umliegenden Räume wegen angebracht. Diese sind auf der Seite des Hofes zwei kleinere Zimmer *l* und *m*, von denen das letztere nur sehr wenig Licht hat; dies scheinen sicher Lagerräume gewesen zu sein; zweifelhaft ist die gleiche Bestimmung des grossen Saales *n* dem Höfchen gegenüber am Gange, indem dieser Saal einen durch eine zweiflügelige Freitreppe *o* vermittelten Ausgang auf die untere Terrasse *p* hat; sei derselbe daher immerhin zum Sommertriclinium bestimmt gewesen, in den neben ihm befindlichen Räumen *q* und *r* dürfen wir wiederum Waarenlager vermuthen, während das auf diese folgende grössere Zimmer *s* als Triclinium gilt. Das letzte Zimmer am Gange *t* finde ich nur als solches ohne Angabe einer vermutheten Bestimmung benannt. Ich kann und will nicht direct bestreiten, dass die Zimmer des zweiten Geschosses als Wohnräumlichkeiten gedient haben, aber ich kann ebensowenig umhin auszusprechen, dass ich diese gesammten Räume viel eher zu Waarenlagern bestimmt halte. — Etwas niedriger als der Fussboden dieser Etage liegt der mit *u* bezeichnete Umgang über den Säulen, welche den Hof des untersten Stockwerks umgeben, auf welchen man über die vier Stufen der Treppe *v* gelangt. Dieser obere Umgang um den Hof des untersten Geschosses liegt wohl deshalb einige Stufen tiefer, als die Terrasse *p*, um die von dieser aus zu geniessende Aussicht nicht zu beschränken.

Endlich die Etage *C*, über die wir nur wenig Positives sagen können. Um bei einem Punkte anzuknüpfen, der das obere Geschoss berührt, nennen wir zuerst die hier mit *α* bezeichnete und in ihrer ganzen Ausdehnung sichtbare Treppe *c* in *B*, welche in die untere Etage und durch sie hindurch in den Hofraum führt. Rechts vom ersten Absatz dieser Treppe zweigt sich der Gang *β* ab, welcher in die als Bad für die Dienerschaft geltenden Räume *γ* und sodann weiter führt. Der bestimmte Zweck des hinter den Badezimmern

gelegenen, auf den Hof geöffneten Zimmers δ ist nicht bekannt. Durch das Apodyterium des Sclavenbades hindurch betritt man auf dem Gange β ein geräumiges Zimmer ε, welches, wie der darüber in B gelegene Saal n, als Triclinium für die heisse Jahreszeit gilt, in der man die Kühlung der kellerartigen Luft dieses untersten Stockwerks suchen mochte. Ueber die Bedeutung des Nebenzimmers ζ liegt keine Angabe vor, war ε wirklich Triclinium, so mag ζ oder auch δ küchenartige Bestimmung gehabt haben. Der Gang β führt mit einigen Niveaudifferenzen, welche zum Anbringen von etlichen Stufen nöthigten, am Saale ε und an einem Zimmer η, dessen Zweck nicht bekannt ist, vorüber und neben ζ auf den Hof hinaus. Rechts an demselben finden wir einen Complex von Zimmern, von denen nur das erste ϑ eine Thür auf den Gang hat, die anderen ι sich in dieses öffnen. Diese Gemächer gelten, ich weiss nicht ob mit Recht, Mazois für das Ergastulum, die Arbeitszimmer der Sclaven, mit denen die Strafcellen verbunden waren, die Mazois in den hintersten Räumen ι ohne Licht und Luft zu erkennen meint. Ich habe nicht die Mittel in den Händen, diese Ansicht zu bestreiten, doch ist es mir ungleich wahrscheinlicher, dass wir hier Keller- und Vorrathsräume vor uns haben, als Arbeitszimmer mit obligaten Gefängnissen, namentlich da uns Mazois' Plan, der einzige bekannte, über die Art der Beleuchtung ganz im Unklaren lässt. Hinter dieser untersten Etage dehnt sich der geräumige Hof $\varkappa$ aus, den an allen vier Seiten eine Säulenreihe umgiebt, über der der Umgang u der Etage B liegt. Die Porticus λ unter diesem Umgange muss eine der angenehmsten und kühlsten Ambulationen gewesen sein, die in Pompeji existiren, während die geräumige Area des Hofes $\varkappa$, in deren Mitte eine Piscina μ sich befindet, den Gedanken an Baumpflanzungen oder Blumenzucht keineswegs ausschliesst.

Den Schluss unserer Betrachtungen pompejanischer Wohnhäuser machen wir mit der vorstädtischen Villa, der sogenannten des M. Arrius Diomedes, welche nicht allein zu den grössten, sondern auch zu den am besten erhaltenen Wohnhäusern Pompejis gehört und seit ihrer Ausgrabung im Laufe der Jahre 1771—74 eine ganz besonders ausgedehnte Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Sie mag uns zugleich als Muster ähnlicher Baulicheiten in Pompeji, der leider wieder zugeschütteten Villen, der sogenannten des Cicero und der *Villa urbana* der Julia Felix beim Amphitheater dienen, von denen nur mangelhafte Pläne überliefert sind[60]), so dass ein näheres Eingehn auf dieselben für unsere Zwecke kaum hinreichendes Interesse bieten dürfte. Diese Villen, namentlich diejenige, welche wir der Kürze wegen fortfahren wollen die des Diomedes zu nennen obgleich der Name durch Nichts wirklich begründet ist, verhalten sich zu der von Vitruv VI. 8 gegebenen Vorschrift der Normalanlage fast grade so, wie die Wohnhäuser zu dem vom alten Architekten für solche angegebenen Grundschema, übereinstimmend im Vorhandensein und der Lage der meisten wesentlichen Theile, abweichend

nach dem Bedürfniss der Localität und dem Geschmack des Eigners. Wir werden im Verlaufe unserer Darstellung auf die Uebereinstimmungen mit der Regel hinweisen und dürfen uns so einer vorgängigen Darstellung dieser überheben, welche zu vielen Wiederholungen führen müsste. Der Einzelbetrachtung des Planes müssen wir nur die eine Bemerkung voransenden, dass, da die Villa mit ihrem Eingange an der gegen die Stadt ansteigenden Gräberstrasse liegt, dieselbe in derselben Art wie das eben vorher betrachtete Haus mehrstöckig ist. Da aber diese Geschosse fast ganz terrassenförmig hinter, nicht unter einander liegen, so haben wir geglaubt, mit einem Plane unsern Lesern zu genügen, in welchem die im Niveau der Strasse liegenden Theile schwarz und mit Ziffern bezeichnet, die tiefer liegenden hell gehalten und mit kleinen Buchstaben bezeichnet sind.



Figur 199. Plan der *Villa suburbana.*

Das Trottoir der Gräberstrasse ist etwa 4 Meter zu beiden Seiten des Eingangs als eine kaum merklich ansteigende Rampe behandelt, vermöge deren man auf eine kleine Platform vor dem Eingange gelangt. Dieser ist wie das ganze vordere Geschoss, welches die Wohnung umfasst, etwa 1,50 M. über das Niveau des Trottoirs erhoben, so dass man über eine Treppe 1 von sieben Stufen zur Hausthür emporzusteigen hat. Auf den Enden der Treppenwangen stehn noch die fragmentirten Schäfte zweier Backsteinsäulen, welche

eine verschwundene Bedachung der Treppe stützten. Nach Durchschreitung der Hausthür steht man unmittelbar im Peristyl, oder, um genau zu reden, auf einem kleinen dreieckigen Platze 2, den man mit Unrecht Vestibül getauft hat, und der nichts Anderes ist, als eine durch den Zusammenstoss des gegen die Strasse spitzwinkelig orientirten Planes mit der Fluchtlinie der Strassenfront entstandene Ecke. Will man überhaupt bei diesem Landhause von einem Vestibulum reden, so kann als solches nur die von der kleinen Säulenvorhalle bedeckte Treppe gelten. Wir stehn also im Peristyl 3. Dies entspricht Vitruv's Angabe, dass in Landhäusern und derartigen suburbanen Villen das Peristyl anstatt des Atrium unmittelbar auf den Eingang folgend angelegt werde. In der Mitte des Säulenumgangs ist ein piscinaartiges Compluvium angelegt, aus dem das Wasser in eine darunter befindliche Cisterne zusammenfloss. Aus dieser wurde es durch zwei Puteale α geschöpft, deren eines von Travertin, das andere von Marmor, beide roth bemalt waren. Roth gefärbt ist auch das untere nicht canellirte Dritttheil der vierzehn das Peristyl bildenden dorischen Säulen von Ziegeln mit Stuccobekleidung, deren obere zwei Dritttheile weiss und mit nur eingeritzten Canelluren versehen erscheinen und deren Capitell, welches wir im artistischen Theile noch einmal zu erwähnen haben, dasjenige Ornament plastisch ausgeführt zeigt, welches bei den meisten Säulen nur gemalt war und verschwunden ist. Der ganze Peristylhof macht in seiner einfachen Eleganz einen sehr heiteren und freundlichen Eindruck.

Von den um das Peristyl gelegenen Räumen sind die meisten leicht und mit wenigen Worten bezeichnet. Beginnen wir rechts am Eingang, so finden wir in einem durch oben erwähnte Umstände wiederum dreieckigen Raum 4 die Treppe zu den rechts tiefer gelegenen Theilen des Hauses, in denen sich die Wirthschaftsräumlichkeiten befinden und zu einem Gange *a a a*, der in den Hof und Garten führt. Sodann folgen mehre als *cubicula* an den gemauerten Bettstellen deutlich erkennbare, mit weissem Mosaik geplattete Zimmer 5 ohne sonderliches Interesse. An der Hinterseite des Peristyls finden wir nach einem engen Durchgange 6 mit einem offenen alaartigen Vorplatz 6*a*, und nach einem kleinen Zimmer 7, das sich auf die unten zu besprechende Gallerie öffnet, ein nach beiden Seiten offenes Tablinum 8, aus dem man die grosse Gallerie betritt. Neben diesem zwei wiederum auf diese Gallerie geöffnete Zimmer 9 und 10, deren letzteres als Exedra gelten kann; hinter diesen am Peristyl, das wir nicht zu weit verlassen wollen, zwei Treppenräume 11, in denen man zum oberen Geschoss hinaufstieg. An der linken Peristylseite nennen wir zunächst nach einem geräumigen Triclinium 12 wieder zwei ziemlich irrelevante *cubicula,* die wir mit der Nummer 5, wie die gegenüberliegenden, bezeichnet haben. Zwischen diesen aber betreten wir das interessanteste und schönste Schlafzimmer Pompejis 14 durch ein Procoeton 13, neben dem wir einen Alkoven β mit gemauerter Bettstatt für den

cubicularis, den Kammerdiener bemerken. Dieses Schlafzimmer ist halbrund mit gradlinig verlängerten Schenkeln; sein runder Abschluss ist von drei grossen Fenstern durchbrochen, welche Morgen-, Mittags- und Abendsonne eindringen liessen, jedoch bei zu grosser Hitze sowie bei Nacht mit Läden ganz verschlossen werden konnten, in welchem Falle ein über dem mittelsten derselben angebrachtes viereckiges Fensterchen das nöthige Dämmerlicht eindringen liess. Unter den Fenstern dieses Schlafzimmers lag, jetzt wiederum vollkommen verschüttet, ein Garten im Niveau der Strasse, auf welchen der Gang (*posticum*) 15 hinausführt. Im Hintergrunde unseres Schlafzimmers finden wir in γ den Bettalkoven, der mit einer Gardine geschlossen war, deren Ringe man noch gefunden hat, und in δ ein Mauerwerk mit einer Vertiefung, das wohl als Waschtisch gedient hat. Salb- und Oelgefässe hat man ebenfalls in diesem Gemach gefunden. Neben dem Ausgang in den Seitengarten 15 finden wir ein von diesem Gange aus betretbares, ganz schmuckloses Zimmer 16, in welchem man die Reste mehrer Wandschränke fand, und das darum als Garderobezimmer gilt, eine Bestimmung, die nicht recht einleuchtend ist. Die übrigen Räume, welche die Ecke des Gebäudes erfüllen, vor der wir stehen, bilden ein vollständiges Bad, dessen meiste Theile ganz klar nachweisbar sind und fast unberührt vorgefunden wurden, während über die Zwecke zweier Räume (18 und 19) keineswegs Alles in dem Grade feststeht, wie man es erwarten sollte. Aus dem Peristyl gelangt man zuerst auf einen dreieckigen Hofraum 17, der an zwei Seiten von einem bedeckten Umgange begrenzt wird, dessen Decke sieben achteckige schlanke Pfeiler tragen, und der eine schattige Ambulatio bildete. Am einen Ende dieses Umganges findet man bei ε einen kleinen gemauerten Heerd, wahrscheinlich zur Bereitung warmer Getränke, welche die Römer nach dem kalten Bade zu geniessen liebten. An der dritten Seite des dreieckigen Hofes gegenüber dem Eingange ist angelehnt an die Mauer gegen die Strasse das Bassin für das kalte Bad, die Piscina ζ von 2,17 M. $\times$ 2,85 M. Grösse und 1,10 M. Tiefe, mit härtestem Stucco ausgekleidet und durch drei in der einen Ecke angebrachte Stufen zu betreten. Die Ränder sind mit Marmorplatten belegt und die Seitenwände um fast einen Meter über den Boden erhöht. Auf ihren Enden stehn zwei Säulen aus Backsteinen, welche ein Dach trugen, dessen Spuren auch noch in der Wand erkennbar sind, und welches die Badenden gegen die Strahlen der Sonne schützte, ohne den Zutritt der freien Luft zu behindern. Die Hinterwand war auf blauem Grunde mit Fischen, Muscheln und sonstigen Meerthieren bemalt, während zunächst ausserhalb der Badenische jederseits Bäume und Gebüsche auf die gelbe Wand gemalt waren. Diese Decoration ist jetzt fast völlig verschwunden, hat aber von Mazois, der sie Band 2. Taf. 52. Figur 1 mittheilt, noch gezeichnet werden können. Der Boden des Hofes und Umgangs war mit Mosaik belegt, konnte also nicht mit Bäumen bepflanzt werden, was man eigentlich erwarten sollte.

Das Wasser wurde von der Strasse her durch ein, wahrscheinlich mit der grossen Leitung der Stadt in Verbindung stehendes Bleirohr eingeführt. An diesen Hof grenzen zunächst die beiden Zimmer, über deren Zweck sich nicht absprechen lässt, 18 und 19. Das Zimmer 18 ist nicht eben geräumig und nur durch eine schmale Thür vom Hofe aus erleuchtet, ohne weitere Communication mit anderen Räumen. Ich kann es daher auch nur für verfehlt halten, wenn man in ihm das Auskleidezimmer erkennen will, es sei denn, dass man dies auf das kalte Bad bezieht. In Bezug auf das warme dürfte dieser Name eher für No. 19 passen, welches eine Art von Durchgang bildet, aus dem man in ein Zimmerchen 20 gelangt. In diesem fand man freilich keinerlei Heizapparat, aber derselbe konnte ein beweglicher sein, wie im Tepidarium der älteren Thermen, so dass wir dieses Zimmer mit gleichem Namen belegen und in ihm das Local für die Reibungen, Salbungen und sonstigen Manipulationen nach dem heissen Bade erkennen dürfen. Das Fenster nach dem Garten war mit vier 10 □Zoll grossen dicken Scheiben in hölzernen Rahmen, den ersten in Pompeji gefundenen, geschlossen, durch deren Auffindung die Frage über den Gebrauch der Fensterscheiben bei den Alten zuerst definitiv gelöst wurde. Neben diesem Tepidarium liegt das Caldarium 21, welches fast in allen Theilen und Stücken mit den Caldarien der Thermen, auf deren genauere Beschreibung wir verweisen, übereinstimmt. Wir finden in ihm den Alveus, die Wanne für das heisse Wasser in η, die halbrund herausgebaute und mit einer Viertelkuppel gedeckte Nische für das Labrum in ϑ, während der Boden in der Mitte durch eine *suspensura* unterhöhlt ist, um die heisse Luft durchstreichen zu lassen, zu welchem Ende auch die Mauern mit jenem ein paar Zoll Spatium gebenden Plattenüberzug bekleidet sind, den wir in den Thermen kennen gelernt haben. An die schmale Seite dieses Caldarium lehnt sich das Zimmer für den Heerd oder das Hypocaustum 22. So klein dies Zimmer ist, fand man doch in ihm an der Wand des Caldarium in $\varkappa$ das Hypocaustum für die heisse Luft, daneben in λ den Heerd mit eingemauertem Kessel für das laue Wasser, während andererseits über dem Hypocaustum noch drei Basen für die Kessel vorhanden sind, in denen das Wasser nach und nach bis zum Kochen erhitzt wurde. An der zweiten Wand in μ ist eine Art gemauerter Wanne, wohl das Reservoir für das zu erhitzende Wasser, und gegenüber an der Strassenwand in ν ein steinerner Tisch angebracht. Neben der Wanne ist in ξ der Treppenraum, in dem heutzutage die hölzerne Treppe natürlich fehlt. Den Schluss der Räumlichkeiten dieses kleinen Bades bildet ein Zimmer 23 ohne jeden Zugang, welches das Hauptwasserreservoir enthielt.

Kehren wir jetzt in das Peristyl zurück und durchschreiten das Tablinum oder die Fauces, so stehn wir auf der grossen Gallerie 26 oder dem breiten Gange, auf welchen, wie oben erwähnt, ausser Fauces und Tablinum die Zimmer 7, 9, 10 ihren Ausgang haben. Geräumig, reichlich erleuchtet

und doch durchaus schattig bildet dieser Gang eine der anmuthigsten Räumlichkeiten der Häuser in Pompeji, in welchem man sich trefflich ergehn konnte und welcher vielleicht auch als Sphaeristerium oder zu ähnlichen Zwecken verwendet wurde. An ihm liegen zu beiden Seiten kleine Gemächer 25 und 26 mit einer köstlichen Aussicht über den Garten und auf Meer und Gebirg, und nach dem Garten zu hinter dem Tablinum, nur freilich nicht in seiner Achse ein grosses Triclinium oder ein Oecus 27 mit zwei Thüren auf den Gang und nach hinten einem gewaltigen, fast bis auf den Boden herabgeführten Fenster, das augenscheinlich wieder nur der herrlichen den ganzen Golf von Castellamare bis Torre dell' Annunziata nebst Capri, Ischia und Procida umfassenden Aussicht zu Liebe hier so gross gemacht ist. Zu beiden Seiten dieses Oecus liegen zwei weite unbedeckte Terrassen 28. Endlich müssen wir noch zwei kleine Cabinette 29 und 30 erwähnen, welche hinter dem linken Flügelzimmer der Gallerie an einer Treppe *b* in das untere Geschoss liegen und deren ersteres eine Cella für den die Treppe und das Posticum bewachenden Sclaven gewesen zu sein scheint, während das zweite zu sehr zerstört ist, um uns zu mehr als der Frage zu berechtigen, ob wir in ihm ein *cubiculum* zu erkennen haben. Soweit die Wohnräumlichkeiten des Geschosses im Niveau der Gräberstrasse, über denen sich ein fast ganz zerstörtes Stockwerk befand, von dem wir natürlich Näheres nicht angeben können. Die Decorationen der besprochenen Gemächer, deren wir eine Reihe bei Roux, *Hercul. et Pomp.* Bd. 1. Taf. 63—90 finden, sind elegant, ohne dass jedoch irgendwo namhafte Gemälde oder auszuzeichnende Mosaiken hervortreten.

Seitwärts vom Hauptgebäude und vermöge der schon mehrfach erwähnten Steigung der Gräberstrasse gegen die Stadt etwas tiefer liegt ein im Plane dunkel schraffirter Complex von Räumlichkeiten mit eigenem Eingange 31 von der Strasse, in welchen man die Wirthschafts- und Haushaltungsabtheilung erkennt, was durch die Auffindung reichlicher Acker- und Küchengeräthschaften in derselben bestätigt wird. Sie ist vom Wohnhaus durch einen schmalen, aber fast ganz durchgeführten Gang 32 abgeschieden, wahrscheinlich um einer Vitruv'schen Vorschrift gemäss die Feuersgefahr, welche Bäckerei und Küche mit sich bringt, zu verringern. Diese ganze Abtheilung wurde schon bei der Ausgrabung so arg zerstört vorgefunden, dass es unmöglich ist, die Bestimmung der einzelnen Gemächer nachzuweisen. Nur so viel ist aus den stehenden Mauern auch heute noch zu erkennen, dass ein atrienartiger Hof 33 die Mitte einnimmt, an den sich die Küche, die Bäckerei, die Waschzimmer anlehnen und der an der einen Seite durch eine fünfsäuliche Porticus 34 begrenzt wird. Die Auffindung von Flaschen, Gläsern, Küchengeschirren, einer Amphora mit Getraide, einigen Spaten, einer Harke u. dgl. mehr bezeugt im Allgemeinen die Bestimmung dieser Abtheilung, in der auch noch das Skelett eines Mannes neben dem einer Ziege gefunden wurde, die eine Glocke am Halse trug.

Was endlich die untere Etage im Niveau des Hofes und Gartens anlangt, die auf dem Plane heller schraffirt ist, so haben wir schon die beiden Zugänge zu derselben aus dem Hause, nämlich den geneigten Gang *a a a* und die Treppe *b* kennen gelernt, welche letztere für die Herrschaft bestimmt gewesen zu sein scheint, wie ihre Lage im Innern des Hauses anzeigt. An dem geneigten und durch kleine Fenster erleuchteten Gange liegt eine Folge ebenfalls durch kleine Fenster von dem Gange her freilich nothdürftig erleuchteter Kammern *c*, welche nur als Vorrathsräume gedient haben können. Die Hauptgemächer des unteren Geschosses liegen an der Hinterfront des Hauses unter dem Oecus und den Terrassen, welche diesen flankiren. Ein breiter Gang *d d d* bildet zu ihnen insgesammt den Zutritt. Diesen Gang öffnet gegen den Hofraum eine Reihe von Bogen und in derselben Weise ist derselbe als eine Kryptoporticus um die übrigen drei Seiten *e*—*f*, *f*—*g*, *g*—*h* des 33 Meter ins Geviert grossen Gartens, vier Stufen über dessen Niveau herumgeführt und zwar gewölbt und mit einem oberen Umgange versehen. Diese Kryptoporticus ist auf der einen Seite, links vom Beschauer unserer Ansicht Fig. 198, bis auf die Fundamente zerstört, rechts dagegen im unteren Geschoss völlig, im oberen so weit erhalten, dass die Existenz derselben sicher angegeben werden kann. Die Bestimmung der elegant, aber fast gleichmässig decorirten Zimmer *i* unter den Terrassen und dem Oecus ist nicht mehr nachzuweisen, nur dasjenige rechts *k* scheint ein Sommertriclinium gewesen zu sein. Zwei Cabinette *l m* am Ende des Ganges *e*—*h* und in der Flucht der Portiken *e*—*f* und *g*—*h* zeichnen sich durch reichere Decoration vor den übrigen Gemächern aus; zwei andere Cabinette zu beiden Seiten der Porticus *f*—*g*, mit *n* und *o* bezeichnet, sind dagegen sehr einfach verziert, und eines derselben scheint ein Lararium gewesen zu sein. Neben dem Triclinium *k* führt ein Gang *p* zu einer Treppe *q*, vermöge deren man in den Keller hinabsteigt, der gewölbt und durch kleine Oberlichtfenster aus dem Hofe erleuchtet, sich unter der ganzen Ausdehnung der drei Arme *e*—*f*, *f*—*g*, *g*—*h* der Kryptoporticus erstreckt, deren Boden deshalb wie schon erwähnt um vier Stufen über das Niveau des Gartens und der vierten Seite *h*—*e* erhoben ist, um den Kellern die nöthige Höhe und das nöthige Licht zu verschaffen. Zahlreiche Amphoren, die man hier an die Wände angelehnt fand, zeigen, dass dieser Keller als *cella vinaria*, als Weinkeller diente. In ihm fand man die früher (S. 31) erwähnten achtzehn Gerippe der hierher geflüchteten Familie des Eigners.

In der Mitte des Gartens, dessen Bäume man, wie der Ausgrabungsbericht vom 17. August 1771 angiebt, verkohlt, jedoch so auffand, dass man die Anordnung ihrer Pflanzung erkennen konnte, befindet sich eine geräumige Piscina *r*, mit einem Springbrunnen in der Mitte, deren Bassin ähnlich wie dasjenige in der *Casa di Meleagro* in Nischenform behandelt erscheint. Hinter der Piscina finden wir zwei Stufen über den Boden erhoben eine Säu-

lenhalle *s* von sechs Säulen, deren Bestimmung nur die eines Gartenhauses, eines Sommertriclinium oder eines Oecus gewesen sein kann. In ihrer Achse führt in *t* die Hinterthür aus der Kryptoporticus in die Felder, neben der man die Skelette vielleicht des Herrn und seines Sclaven fand. Das erstere hatte einen Goldring am Finger, einen grossen Schlüssel in der Hand und neben ihm lagen 10 goldene und 88 silberne Münzen. Hinter der Porticus links führt ein Gang *u* zu einer breiten Treppe *v*, über die man in den Garten im Niveau der Strasse gelangt. Auf der anderen Seite, neben der Kryptoporticus *g h* finden wir noch einen schmalen Gang, der grades Weges in der Wirthschaftsabtheilung des Hauses ausgeht.

Die in diesem Hause aufgefundenen Gegenstände, deren wir einige schon genannt haben, sind unzählbar; Geld, Schmuck, Geräth aller Art, darunter als die werthvollsten Stücke ein leider in viele Fragmente zerbrochenes Glasgefäss mit Reliefen und ein ebenso zerstörter silberner Becher, mehre Mobilientheile und sonstiger Hausrath, unter dem ein Bronzecandelaber, den wir später mittheilen werden, sich auszeichnet, und Anderes mehr, welches aufzuzählen ermüden würde. Skelette wurden in den verschiedenen Räumen dieser Villa 33 Stück gefunden (vgl. Anmerk. 7).

Anhang.

Anmerkungen.

1) zu S. 6. Mancher, der Italiens »ewigblauen Himmel« nur aus Büchern kennt, wird vielleicht geneigt sein, die zerstörenden Einflüsse der Witterung auf die ausgegrabenen Monumente Pompejis zu unterschätzen; ich halte es dem gegenüber und um die richtige Vorstellung zu vermitteln, dass das aufgegrabene Pompeji auch unter dem campanischen Himmel dem sicheren, wenn auch langsamen totalen Untergang entgegengeht, nicht für überflüssig, einerseits hervorzuheben, dass ich im Winter 1860 daselbst etliche ganz gewaltige, klatschende und spülende Gewitterregen erlebte, gegen welche der bisher den Ruinen gegebene Schutz sehr geringfügig erscheint, und andererseits zu constatiren, dass in den Ausgrabungsberichten und den Rapporten über die in Pompeji vorgenommenen Arbeiten gar nicht selten nicht allein von schlechtem Wetter, Sturm, Regen, ja Schnee und Frost die Rede ist, durch den die Arbeiten unterbrochen worden, sondern auch von thatsächlich bedeutenden Verletzungen der Ruinen durch das Wetter, welche beträchtliche Wiederherstellungsarbeiten nöthig gemacht haben. Ich will nur Einiges des hier Einschlagenden aus den Tagebüchern der Ausgrabungen (Historia antiquitatum Pompeianarum ed. Fiorelli) ausheben. So heisst es 1778, 3. Januar: »des fast unaufhörlichen Regens wegen sind die Arbeiter verwendet worden, Erde aus einigen unterirdischen Räumen [Kellern der Häuser an der Westseite] auszuräumen, und nur wenn es das Wetter erlaubte ist an der Ausgrabung der Hauptstrasse fortgefahren worden.« 1784, 12. Februar: »vorigen Montag stürzte die Mauer des in der Ausgrabung begriffenen Hauses vor dem Isistempel zusammen. Es war dies die Wirkung des Druckes des von den grossen Regengüssen geschwollenen Erdreichs«. 1789, 8. Januar: »die Arbeiterschaft ist verwendet worden, um den Schnee aus den Höfen und Zimmern fortzuschaffen, wo Gemälde sind, um grösseren durch den Frost angerichteten Schaden zu vermeiden. Der Frost hat nicht so sehr die Gemälde als den Marmor angegriffen.« 1800, 3. Januar — 9. Mai: »die Arbeiterschaft ist beschäftigt worden, die unter den Einflüssen des Frostes herabgefallenen Gemälde wegzuschaffen, der Frost hat an den Gebäuden grossen Schaden gethan und die Arbeiter haben die Ausgrabungen von Unkraut und Schutt gereinigt.« 1803, 11. Februar: »es wird fortgefahren den durch heftige Regen und Schneegestöber von den Mauern losgerissenen Bewurf fortzuschaffen; auch manche Gemälde haben gelitten und man muss sie mit eisernen Klammern befestigen, um einigermassen zu helfen.« 1803, 3. September. »in vergangener Nacht hat das gewaltige Wasser, welches in der Campagne, welche von

Mezza Torre bis zur Meierei des Irace ein See schien, indem der Fluss ein tüchtiges Stück ausgetreten war, das Soldatenquartier (Gladiatorenkaserne) bis wenige Zolle unter der Mündung des Brunnens (d. h. ziemlich zwei Fuss hoch!) ausgefüllt und es ist ein Wunder, dass hier nicht Alles zusammengestürzt ist. Die Orchestramauer des bedeckten Theaters ist gänzlich auf den Boden gestürzt, d. h. diejenige, welche die Orchestra von der Scene trennt. Sie war fünf Palm hoch. Ein Wasserstrom, der von dem Keller des Isidoro herkam hat diese grosse Meierei zu Boden geworfen, die Strasse mit Erde gefüllt und sich dann in den Fluss ergossen. Ein anderer Wasserstrom ist von der Meierei des Irace hergekommen und hat die ganze Strasse verdorben, auf welcher man von der Porticus des Theaters zum Tempel emporstieg, indem er dieselbe so auffüllte, dass man wegen der 15 Palm hohen Verschüttung durchaus nicht durchdringen konnte« u. s. w. 1814, 10. Februar: »die Mauer, welche die Basilika gegen Abend abschliesst war aussen mit grandiosen Grotteskarchitekturgemälden und Figuren in der Mitte derselben verziert. Die starken Fröste der letzten Tage haben diese fast alle herabgestürzt, ungeachtet die gewöhnlichen Vorsichtsmassregeln, die Ränder der Gemälde gegen die Wand verkitten zu lassen, ergriffen worden waren.« Und weiterhin: »die Gemälde in dem noch nicht lange aufgefundenen Hause nahe bei dem nördlichen Thore bleiben noch sehr feucht und die unausgesetzten Regengüsse werden sie endlich noch ganz einweichen. Und obgleich ich die Verkittung an ihren Rändern hatte vornehmen lassen, hat der starke Frost, der in der Nacht von Samstag auf Sonntag eintrat, dieselben fast alle herabstürzen gemacht. Ich hatte auch angeordnet, dass die gewöhnlichen Ziegeldächer über ihnen angebracht würden, diese aber haben sich so gut wie vollkommen unwirksam erwiesen, da die Bilder schon mit Wasser getränkt waren« u. s. w. 1816, 5. Januar: »im Amphitheater und zwar in dem Corridor zur Linken an der Morgenseite ist am 2. d. M. durch den unaufhörlichen Regen ein Bogen eingestürzt, welcher zwei Treppen der inneren Stufenreihe mit sich gezogen hat, während alle die übrigen weiter hinauf liegenden den Einsturz drohen. Einstweilen haben wir sie zu stützen versucht, aber ich bin der Meinung, es werde am besten sein, sie ganz wegzunehmen ehe sie zusammenbrechen, um so wenigstens die Stücke zu retten, um dieselben später wieder an ihren Platz bringen zu können.«

Und wie auch unverständige und ruchlose Menschen bei der Zerstörung und Beschädigung mitgeholfen haben, davon mögen, — abgesehn von den mehrfach in den Tagebüchern erwähnten kleineren Diebstählen und abgesehn ferner von der Thatsache, dass in Pompeji sehr viele Wände durch eingekratzte moderne Namen verunziert und beschädigt, glücklicher Weise aber zugleich zu Schandmahlen der Verletzer geworden sind, — ein paar bemerkenswerthe Beispiele angeführt werden. So heisst es unter dem 12. November 1763 wörtlich: »es ist dem Don Camillo Paderni (das ist der Director des Museum!) befohlen worden, er solle nicht wagen, Hand an die antiken Gemälde zu legen, welche sich bei den Ausgrabungen finden, ohne erst an Seine Majestät Bericht erstattet zu haben, da es dem besagten Paderni nicht zukomme zu entscheiden, welche Bilder aus den Ausgrabungen weggenommen werden und welche daselbst verbleiben sollen, indem der König mit Entsetzen (con orrore!) vernommen hat, dass viele dieser antiken Gemälde zertrümmert worden sind.« Damit vergleiche man folgende Notiz (addenda p. 146): 1764, 25. Januar (also später!) »aus einem Attest des Antonio Scognamilio, des Oberaufsehers, legalisirt durch den Notar Jennaco von Torre dell' Anunziata geht hervor, dass auf Befehl des Don Camillo Paderni die Bilder, welche er für unnütz hält, zerstört worden sind, indem man den Stucco, auf wel-

chen sie gemalt sind, mit Spitzhacken herunterschlug.« (Siehe auch: Winkelmann, Nachrichten v. d. neuesten Entdeckungen anno 1764 § 70: »dass diejenigen Gemälde, welche nicht beträchtlich geachtet werden ...... auf ausdrücklichen Befehl der Regierung zerfetzet und verderbet werden, damit dieselben nicht in fremde Hände gerathen). Unter d. 12. December wird berichtet: »Don Camillo Paderni erhielt Erlaubniss nach Rom zu gehn« (etwa »fern von Madrid darüber nachzudenken«?) — 1792, 23. November: »in vergangener Nacht von Donnerstag auf Freitag hat man nahe bei dem Thor der Stadt (in dem s. g. Hause des Chirurgen) vier Bilder von den Wänden geschnitten (und gestohlen) nämlich die folgenden: in dem Zimmer, wo man ein Bild abzunehmen beschäftigt ist, welches einen Maler darstellt, der ein Idol copirt: einen Kopf; in dem anstossenden Hofe und zwar im Tablinum: eine Wachtel; endlich in dem letzten Hofe in dem Zimmer mit blauen Wänden: eine der Bakchantinen und einen Kopf. Das Ganze ist mit Geschicklichkeit gemacht und der Raub davongetragen worden; die Nacht war sehr rauh durch Regen und Wind.« 1815, 16. Juni heisst es unter Anderem: »jetzt, wo die Arbeiten für die Ausgrabungen dieser alten Stadt aufgehört haben, ist dies Local (das Amphitheater) so gut wie alle die übrigen verlassen und der Willkühr ungebildeter Menschen anheimgegeben, und leicht könnte es vorkommen, dass, indem man von dem Holzwerk stiehlt (mit dem die Wölbungen gestützt waren), man Einstürze des Gebäudes selbst hervorriefe, abgesehn von der Gefahr, dass irgend ein Neugieriger bei einer solchen Gelegenheit zum Opfer werde.« — 1816, 28. December ist unter Anderem Folgendes verzeichnet: »die unbegrenzte Freiheit, mit der jede beliebige Zahl von Personen in diese königlichen Ausgrabungen eindringen kann, bringt sehr häufig das Aergerniss mit sich, diese kostbaren Monumente misshandelt zu finden. Vergangenen Montag kam Herr Architekt Bonucci hieher und sah mit Verdruss, dass an den Säulen des Vestibüls der Porticus des Theaters die Brunnenmaske (an einer dieser Säulen) heruntergerissen und auf die Erde geworfen, eine der mit Blei vergossenen Klammern, mit der sie befestigt gewesen, gestohlen war. Die Aufseher versicherten, es sei ein österreichischer Soldat der Schuldige, und dasselbe ist auch des folgenden Tages weiter bestätigt worden« u. s. w. Vielleicht noch pikanter ist das Folgende. Unter dem 25. Mai desselben Jahres heisst es in den Addenda (S. 277): »am 24. des laufenden Monats gegen 8 Uhr italienischer Zeitrechnung begaben sich einige Officiere der österreichischen Truppen, welche hier auf dem Durchmarsche sind, nach Pompeji, und indem sie das (kleinere) Theater besichtigten nahmen sie einige bronzene Buchstaben der Inschrift mit, welche daselbst in den Fussboden eingelassen ist. Als aber der Sergeant der (in Pompeji als Wache befindlichen) Veteranen die Sache dem kurz darauf eingetroffenen General mittheilte liess derselbe jene kommen und zwang sie, ihren Raub an die Wächter abzugeben.« Der Schluss dieser Notiz ist schwerlich genau, wenigstens ist es gewiss, dass die entwendeten Buchstaben nicht wieder an Ort und Stelle gebracht wurden, was doch geschehen sein würde, wenn man derselben habhaft geworden wäre, sondern dass sie durch neue ersetzt worden sind, die man als solche nebst dem Stücke des Fussbodens, in welchem sie befestigt sind noch heutzutage erkennen kann. Dabei ist aber der Name des Duumvirn, welcher hier genannt wird, aus Unkunde verändert worden; der Ausgrabungsbericht (Hist. Ant. Pomp. Vol. I. II. pag. 54) und ebenso Mazois 4. p. 56 und Taf. 38 u. A. geben ihn richtig M. OCVLATIVS. M. F. u. s. w.; jetzt aber lautet er M. OLCONIVS. M. F. und ist in dieser Form nicht selten (auch bei Mommsen 2242) publicirt worden, während doch der in den Mauerinschriften Pompejis unzählbare Male und auch in Steinschriften mehrmals vorkommende Name mehrer

Holconi ohne Ausnahme mit anlautendem H geschrieben ist. Die gestohlenen Buchstaben sind CVLAT; in die Lücke setzte man LCON, und so wurde aus Oculatius O[lcon]IVS. Von einer zweiten Verletzung derselben Inschrift durch österreichische Soldaten, welche ein R und ein O wegnahmen, wissen die Addenda zu 1809, 15. April zu berichten, s. Hist. Ant. Pomp. I. III. p. 231.

2) zu S. 29. Was ich im Text über die Beschaffenheit der Decke sage, unter welcher Pompeji begraben liegt, beruht auf mannigfaltigen eignen Beobachtungen, welche besonders an den Orten der neuen und gegenwärtigen Ausgrabungen, welche gleichsam Querschnitte des Terrains darbieten, unschwer angestellt werden können, und mit deren Resultat dasjenige genau übereinstimmt, was Mich. Arditi, einer der besten früheren Directoren der Ausgrabungen über diesen Gegenstand schreibt. In den Addendis zu den Berichten vom Jahre 1809 d. 28. Februar (Hist. Ant. Pomp. I. III. p. 227) heisst es: »Jedermann weiss, dass das antike Pompeji bedeckt wurde von einem Regen von Rapilli und über diesem von einer Schlammlava (lava bavosa), so genannt von den Naturforschern, weil sie aus Erde und Wasser zusammengesetzt ist; weiter liegt darüber, nur wenige Palm stark, die bebaubare Erde«, u. s. w. Andere wollen anders beobachtet haben, und ganz besonders complicirt klingt die Beschreibung, welche Guilelmo Bechi im 1. Bande des Mus. Borbon. (1814) Anhang S. 10 entwirft. Hier heisst es: Die Stadt Pompeji ist bedeckt von vulkanischer Asche und Rapilli, welche durch einander gemischt sind. Diese Lagen von Asche und Rapilli liegen, da wo sie geblieben sind, wie der Vesuv sie ausgeworfen hat, folgendermassen. Auf der Oberfläche des antiken Bodens findet sich eine etwa einen Palm hohe Lage von sehr schwarzer und sehr feiner Asche, sodann eine Lage Rapilli von etwa 9—10 Palm Stärke, darauf eine zweite Lage Asche etwa $^1/_4$ Palm dick und über dieser eine zweite Lage Rapilli, ebenfalls $^1/_4$ Palm stark; ferner folgt eine dritte Lage Asche von $1^1/_2$—2 Palm Mächtigkeit, über welchen wiederum eine dritte Rapillischicht von $^1/_2$ Palm liegt, sowie über dieser die vierte und letzte Lage Asche von $4^1/_2$—5 Palm Stärke sich findet, während endlich die bebaubare Erde 5—6 Palm stark den Schluss macht. Alle diese Lagen vulkanischer Producte liegen wellig und den Erhebungen und Senkungen des Bodens folgend, ohne dass zwischen denselben auch nur die leiseste Spur von Vegetation sich zeigte, ein klarer Beweis, dass die ganze Decke von jener ersten grässlichen Verschüttung herrührt.« Dies letztere ist vollkommen richtig, wo aber Herr Bechi und Andere die vielerlei Schichten beobachtet haben weiss ich nicht anzugeben.

3) zu S. 30. Ein sehr merkwürdiger Fall ist in den Ausgrabungsberichten von 1787 unter dem 30. August verzeichnet. »In dem Corridor eines Hauses mit Fussboden von gestampfter Erde und nicht beworfenen Mauern fand man ein menschliches Gerippe; allein die Knochen lagen nicht an ihrem richtigen Orte, sondern durch den ganzen Raum zerstreut. Man fand ferner das Skelett eines Hundes, und da jener Corridor von Verschüttungsmasse fast ganz leer, und die menschlichen Knochen angenagt gefunden wurden, so ist daraus zu schliessen, dass der Hund an diesem Orte länger am Leben geblieben ist, als der Mensch, und dass er sich einige Zeit von dessen Leichnam ernährt hat.«

4) zu S. 30. Dies geht aus den nüchternen Aufzeichnungen in den Tagebüchern der Ausgrabungen unwiderleglich hervor; die Funde der Skelette sind immer mit Sorgfalt verzeichnet und zwar, weil sie gewöhnlich mit solchen von Werthgegenständen, Münzen und Schmuck verbunden sind, also von Dingen, welche viele Jahre hindurch den eigentlichen Gegenstand des Suchens und Nachgrabens ausgemacht haben; auch die Situationen der Skelette, sofern sie irgend

charakteristisch waren, sind zum Theil mit grosser Genauigkeit verzeichnet (vgl. z. B. H. A. P. 1812, 1. Febr.), meistens aber alles Andere eher, als romantisch. Die Geschichte mit der Schildwacht ist einfach Fabel, in der Grabnische links neben dem Thor wurde überhaupt kein Skelett gefunden, eben so wenig in der Halbkreisnische an der anderen Seite der Gräberstrasse und wiederum eben so wenig in dem Triclinium funebre (vgl. Hist. Ant. Pomp. 1763, 13. August: s. g. Schilderhaus; 1775, 14. und 28. Januar: Triclinium funebre; 1811 14. December: Halbkreisnische). Einige in der That interessante Vorkommnisse kennen dagegen die romantischen Erfindungen über Skelettfunde nicht, so z. B., was H. A. P. 1787, 14. Juni angeführt ist, wo man acht Skelette unter Mauertrümmern fand oder was 1818, 5. und 9. Mai berichtet wird, dass man nämlich am Forum nahe beim Jupitertempel ein Skelett unter einer umgestürzten Marmorsäule fand, Thatsachen, welche mit zu den besten Beweisen für das mit der Verschüttung gleichzeitige Erdbeben gehörten.

5) zu S. 30. Eine ähnliche Geschichte, die ich nicht zu bezweifeln vermag, obwohl die Ausgrabungsberichte auch von ihr Nichts wissen, wird in der dem 2. Bande des Mus. Borbon. angehängten *Relazione degli scavi* S. 3 berichtet. Hier heisst es wörtlich: in einem Laden (aussen an den älteren Thermen) fanden sich zwei Skelette, augenscheinlich einander umarmend, aus der Beschaffenheit von deren Knochen sich auf die Verschiedenheit ihres Geschlechts schliessen liess, sowie aus der Frische ihrer vollständig erhaltenen Zähne auf die Frische ihrer Jugend.

6) zu S. 31. So wird ausser von neueren Schriftstellern erzählt in den Ausgrabungsberichten von 1765 d. 8. Juni, H. A. P. I. I. p. 172.

7) zu S. 31. Der detaillirte Fundbericht vom 12. December 1772 steht H. A. P. I. I. p. 268. 69. Beiläufig sei hier bemerkt, dass in den verschiedenen Räumen der s. g. Villa des Arrius Diomedes nach Ausweis der Fundberichte (1771, 9. März, 1773, 6. Februar, 13. Februar, 29. Mai, 1774, 30. Juli, 29. October, 5. November) ausser den hier in Rede stehenden 18 noch weitere 15 menschliche Skelette nebst demjenigen einer Ziege und eines Hundes gefunden sind.

8) zu S. 32. Ganz ähnliche Funde wie die hier in Rede stehenden hat man gar nicht selten schon in früherer Zeit gemacht; Skelette über den Rapilli und in der Aschenlage und zum Theil in dieser abgeformte Leichen sind z. B. verzeichnet H. A. P. I. I. p. 272 von 1773, 13. Februar (»man erkennt gut, dass die Personen, denen diese Skelette angehörten, nachdem sie den Fall der Rapilli überwunden hatten in der Aschenüberschwemmung umgekommen sind«), I. II. p. 33, 1786, 9. November (ebenso), p. 36. 1787, 3. Juni und 14. Juni (zwei und acht Skelette über den Rapilli), p. 59. 1795, 13. Mai (zwei Skelette ebenso), I. III. p. 78 f. 1812, 1. Februar (drei Skelette, 12 Palm über dem Boden in der Asche; »alle drei Skelette hatten in der Asche die Abdrücke der Körper, welche sie bekleidet hatten, zurückgelassen, aber man hat kein ganzes Stück davon aufheben können, weil, als man es versuchte, Alles gleich zerfiel«) u. dgl. m.

9) zu S. 34. Vgl. Winkelmann, Sendschreiben § 25, Fiorelli im *Giornale degli scavi* fasc. 2. p. 60 sq. Die oft angeführte Inschrift Mommsen No. 3612 sollte man schon deshalb aufhören mit Martorelli, Reg. theca calam. p. 37, Winkelmann u. A. auf die antiken Nachgrabungen in Herculaneum zu beziehn, weil sie gar nicht daher stammt und auf Herculaneum nicht entfernt Bezug nimmt. Richtig fasst die abdita loca, die hier erwähnt werden, unter Anderen O. Müller, Handb. d. Archaeol. § 251, 5.

10) zu S. 34. Vgl. Mommsen, Inscript. R. N. p. 112 und Fiorelli *Giornale degli Scavi di Pompei* fasc. 2. p. 57. Hier wird eine Notiz mitgetheilt, welche im

Jahre 838 von Pompeji redet, und zwar als von einer »Stadt Campaniens, die nun zerstört ist« (*urbs Campaniae nunc deserta*). Mit Recht bezieht Fiorelli diesen Ausdruck nicht auf Altpompeji, von dem nur einige der oberen Theile der höchsten Gebäude aus der Verschüttung hervorgeragt haben können, sondern auf den Flecken, vielleicht müssen wir sagen das Städtchen Neupompeji, von dessen Ruinen in der Gegend des alten, aber weiter gegen den Vesuv hin zahlreiche Spuren gefunden worden sind.

11) zu S 35. Vgl. Fiorelli a. a. O. S. 58 und 59.

12) zu S. 35. Fiorelli a. a. O. S. 59.

13) zu S. 36. Fiorelli a. a. O. S. 60.

14) zu S. 36. Die Belege sind in den Tagebüchern der Ausgrabungen aktenmässig vorhanden; ausserdem ist aber hier ganz besonders auf einen in der Hist. Antiquitt. Pomp. I. Add. p. 177 ff. mitgetheilten Bericht von dem Director der Ausgrabungen M. Arditi vom Juli 1807 zu verweisen, welcher, als es sich unter Joseph Bonaparte um die Wiederinangriffnahme der Ausgrabungen handelte, für diese einen wohldurchdachten, überaus lesenswerthen Plan entwarf, nach dem im Wesentlichen auch unter der folgenden Herrschaft Mürats (1808—1815) gearbeitet wurde, und bei dieser Gelegenheit über die frühere Wirthschaft eben so klar wie bitter sich auslässt.

15) zu S. 37. Merkwürdiger Weise äussert sich Winkelmann in s. Sendschreiben 32 ff. über die Methode der Ausgrabungen, namentlich das Wiederverschütten der gefundenen Gebäude nicht so ungünstig wie man erwarten sollte, sehr unzufrieden aber war mit der ganzen Wirthschaft Kaiser Joseph II, der 1769 den 7. April mit dem Könige (seit 1768 mit Josephs Schwester Caroline vermählt) und der Königin die Ausgrabungen besuchte. Der interessante Bericht über diese Anwesenheit Josephs in Pompeji steht Hist. Ant. Pomp. I. I. p. 228 sq. und ist pikant genug, um wenigstens Einiges daraus auszuheben. Gleich in dem ersten Bauwerke das er besuchte, der Gladiatorenkaserne ärgerte sich der Kaiser darüber, dass man nicht alle Erde aus dem Innern fortgeschafft, sondern nur einen Gang rund um den Hof ausgegraben hatte, darauf macht man ihm blauen Dunst vor, indem man »für ein paar Tage die Zahl der Arbeiter vermehrt hatte« um vor dem Kaiser etliche Zimmer auszugraben. Da fand man denn reiche Beute, der gegenüber Joseph den Zweifel aussprach, ob man nicht alle diese Dinge express hingelegt habe, um sie vor ihm zu finden, worüber er dann freilich eines Besseren belehrt wurde. Auf diese Weise aufmerksam gemacht, wie reiche Schätze Pompeji berge und nachdem er noch das unfertig ausgegrabene Theater besucht hatte, fragte er den Director La Vega, wie viele Arbeiter bei den Grabungen verwendet würden. »Als er darauf gehört hatte, es seien ihrer 30, sagte er zum Könige, wie er erlauben könne, dass eine solche Arbeit so nachlässig betrieben werde.« Als man ihn beruhigen wollte, indem man ihm sagte, nach und nach werde Alles ausgegraben werden, antwortete der Kaiser, »dies sei ein Werk, an welches man 3000 Menschen stellen sollte, und ihm scheine, dass weder in Europa noch in Asien, noch in Afrika oder Amerika ein ähnliches Werk sei, welches dem Königreich zu ganz besonderem Glanze gereiche .... Auch die Königin zeigte sich mit diesen Dingen sehr unzufrieden und drängte den König vereint mit dem Kaiser, grösseren Eifer hinter dieselben zu bringen.« Den Isistempel lobte der Kaiser sehr »hörte aber nicht auf, den König mit den kräftigsten Mitteln anzuspornen (non cessava di stimolare con le maniere le piu forti il Rè), er möge auf diese Dinge grösseren Werth legen.« Darauf führte man ihn zum Thore der Stadt (dem von Herculaneum) und er war wiederum sehr unzufrieden, dass nicht auch hier gearbeitet werde. Er fragte ferner, was es mit

jenen Gebäuden auf sich habe, welche er nicht gesehn, und von denen man sage, sie seien wieder verschüttet. Als man ihm dieses bestätigte wandte er sich an den König mit der Frage, wie er dergleichen erlauben könne. Die Art wie dieser arme Junge (Ferdinand war damals 18 Jahre alt) und wie seine Beamten sich verlegen entschuldigten ist wahrhaft kläglich. — Josephs Feuereifer und seine Sticheleien haben übrigens nicht viel geholfen, obgleich die Königin Caroline (denn dass sie regierte, weiss Jeder) etwas mehr Eifer in die Sache zu bringen wusste. Elende Knickereien und eine Menge halber Massregeln haben aber gleichwohl noch lange die Ausgrabungen in sehr langsamem Gang erhalten.

16) zu S. 39. In dem officiellen Ausgrabungsberichte im letzten (15.) Bande des Museo Borbonico wird S. 4 in der Note der damaligen Obervorsteher Fürst Sangiorgio Spinelli als derjenige genannt, dem die neue Methode horizontaler Nachgrabungen verdankt werde, allein darauf möchte ich nicht zu viel geben, da bekanntlich nicht nur im burbonischen Neapel nützliche und schöne Erfindungen unterer Beamten den Spitzen der Behörden gut geschrieben werden. Wahrscheinlich ist einer der höchst achtbaren noch heute thätigen Gelehrten von Neapel der wahre Erfinder der neuen Methode; nach dem Bull. Arch. Nap. N. S. 1 p. 140 wäre es der Architekt Gaetano Genovese gewesen.

17) zu S. 57. Näheres nebst dem Plan im Bullettino archeol. Napolit. n. s. anno 1. p. 186 tav. 8 fig. 10. Ueber die oskische Wegebauinschrift s. das. p. 81 und Memorie della r. acad. Ercolanese Vol. 7. appendice.

18) zu S. 90. Die Ausgrabungsberichte (Hist. Ant. Pomp. I. III. p. 190) sprechen unter dem 21. Januar 1817 von der Auffindung einer sehr schönen Kolossalbüste des Zeus nebst anderen zu derselben gehörigen Fragmenten, allein sie geben als deren Material Alabaster an und unterscheiden diesen von anderen Fragmenten von Marmor, welche an demselben Tage und in den Wochen vorher ebendaselbst gefunden worden sind. Nun ist der schöne Zeuskopf, von dem die Abbildung im Mus. Borb. vol. 5. tav. 9. kaum die flüchtigste Vorstellung giebt, entschieden nicht von Alabaster, sondern von griechischem Marmor, also, wenn jene Angabe richtig ist, mit dem im Jupitertempel gefundenen nicht identisch. Dafür gilt sie indessen sowohl in Gerhards und Panofkas wie in Finatis Verzeichniss der neapeler Sammlung (dort No. 401, hier No. 468), während Fiorelli mündlich ihre pompejaner Herkunft bezweifelte.

19) zu S. 114. Vgl. Amicone, Registro etc. Hist. Ant. Pomp. Vol. III. fasc. 1. p. 31 und 32.

20) zu S. 115. Die Ausgrabungstagebücher wissen von diesem Funde Nichts.

21) zu S. 124. Vgl. Hist. Ant. Pomp. Vol. I. fasc. 3. p. 210.

22) zu S. 131. Vgl. Hist Ant. Pomp. Vol. I. fasc 3. p. 113 f., 136.

23) zu S. 133. Vgl. Hist. Ant. Pomp. a. a. O. S. 143, 145.

24) zu S. 137. Das Nähere in den Ausgrabungsberichten von 1788, Hist. Ant. Pomp. Vol. I. fasc. 2 p. 41 f. und in den Addenda p. 168, aus welcher letzteren Stelle ersichtlich ist, dass der Name des Gebäudes von Romanelli ausgegangen.

25) zu S. 149. In den Ausgrabungsberichten (Hist. Ant. Pomp. I. I. p. 51) finde ich 1792 unter dem 14. November nur dieses angemerkt: Vollständig aufgedeckt wurde der Raum im Theater, welcher sich unter dem Fussboden der Bühne befand, und hier sind verschiedene Fragmente der Schäfte entdeckt worden, welche den Vorhang unterstützten.

26) zu S. 156. In mehren deutschen und französischen Schriften wird dieser durch sehr viele eingekratzte Inschriften wichtige gewölbte Corridor als Gasse oder Gässchen, vicolo, vicoletto del Teatro, ruelle du théâtre u. s. w. bezeichnet; es

verdient aber hervorgehoben zu werden, dass derselbe sicher keine Gasse, sondern eben ein gewölbter Gang ist.

27) zu S. 161. Ueber die Amphitheater und Gladiatorenkämpfe, sowie Alles was damit zusammenhangt ist jetzt besonders auf das Buch von Ludw. Friedländer: »Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms«. Leipzig 1864. Band 2. S. 186 ff. zu verweisen.

28) zu S. 164. Siehe das Verzeichniss bei Friedländer a. a. O. S. 342—385.

29) zu S 165. Ueber das Amphitheater von Capua vgl. besonders die neueren Untersuchungen im Mus. Borbon. Vol. 15 mit den Tafeln 37—39 und 41 (von Rucca) und s. Friedländer a. a. O. S. 349.

30) zu S. 168. Friedländer a. a. O. S. 327 hält dies für das absichtlich winkelig gebogene Schwerdt, die sica des Thracus, welche unter den Waffen, aus denen die Tropaeen aus der Gladiatorenkaserne (Bullettino arch. Napol. 1853 tav. 7. No. 13 und 14) zusammengesetzt ist, allerdings unzweifelhaft vorkommt; ich muss diese Ansicht aber auch jetzt für bestimmt unrichtig halten.

31) zu S. 170. Bullettino arch. Italiano 1862 p. 43; aber vgl. Friedländer a. a. O. S. 348.

32) zu S. 172. Eine neue Abbildung nach Zeichnungen von Morelli von 1822 und den im Museum befindlichen Resten s. im Mus. Borbon. Vol. 15. tav. 29 u. 30.

33) zu S. 173. Wir kennen aus Pompeji bis jetzt im Ganzen 5 Gladiatorenfamilien s. Bull. arch. Nap. n. s. I. p. 115.

34) zu S. 177. Ebenso in der neueren Abbildung Mus. Borbon. Vol. 15. tav. 30.

35) zu S. 179. Ein Kampf mit Bären wird in einer Anzeige einer Venatio ausdrücklich erwähnt, indem es dort heisst: et Felix ad ursos pugnabit. Bull. Napol. 1853. p. 125.

36) zu S. 179. Vgl. Mus. Borbon. a. a. O. tav. 27—30 p. 6 und die dort citirten Schriften.

37) zu S. 182. Vgl. Hist. Ant. Pomp. Vol. I. fasc. 1. p. 212; über den Fund von 34 menschlichen Gerippen das. 218; ausser diesen kommen noch einige vereinzelte Gerippe in den Ausgrabungsberichten der Gladiatorenkaserne vor, die Zahl von 63 aber kommt aus ihrer Summirung nicht heraus.

38) zu S. 184. Ueber den Fund dieses Eisens vgl. die Ausgrabungsberichte Hist. Ant. Pomp. a. a. O. S. 197; von dem Umstande, den mehre neuere Schriftsteller angeben, man habe in diesem Eisen die Gerippe von drei Unglücklichen gefunden, welche zur Zeit der Verschüttung im Stock sassen, wissen die Fundberichte Nichts. Das ist auch eine von den Sensationsfabeln über Skelettfunde.

39) zu S. 185. Abgebildet im Bullettino arch. Napolit. n. s. vol. I. tav. 7.

40) zu S. 186. Fiorelli hat in seinem Giornale degli Scavi di Pompei Anno 1862, Heft 14 p. 80 auf die Stelle in Ciceros Epist. ad Atticum 10. 16 tom. 3. p. 608 ed. Orelli, Zürich 1845 aufmerksam gemacht, in welcher die Centurionen dreier in Pompeji stationirter Cohorten erwähnt werden (centuriones trium Cohortium, quae Pompeis sunt). Mag das nun die ganze Besatzung gewesen sein oder nicht, in jedem Falle ist es eine sehr ansehnliche Zahl Truppen, die doch wahrscheinlich kasernirt waren, so dass wir in ihrer noch zu suchenden Kaserne wohl ein beträchtliches Gebäude kennen lernen werden.

41) zu S. 187. Vgl. besonders die neuesten Zusammenstellungen in Beckers Gallus, 3. Aufl. von Rein, Leipzig 1863. III. S. 68—114.

42) zu S. 198. Siehe Beckers Gallus a. a. O. S. 96 ff. und was daselbst angeführt ist.

43) zu S. 204. Ueber die neuen, auch die stabianer genannten Thermen hat

Minervini im Bullettino arch. Napol. n. s. Jahrg. 2. (1855). p. 45, 3. p. 55, 4. p. 77, 91, 95, 5. p. 103, 113, 6. p. 125, 130 eine Reihe von Artikeln veröffentlicht, welche den Fortschritt der Ausgrabungen begleiteten; leider habe ich trotz aller aufgewandten Mühe mir die Jahrgänge 4 — 6 nicht verschaffen können, so wenig wie ich das Prachtwerk der Gebrüder Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei, welches im 2. Heft eine Beschreibung der neuen Thermen giebt, benutzen konnte. Ich war daher ausser auf das, was ich bei meinen Besuchen Pompejis selbst sehen konnte und ausser auf die grade für die neuen Thermen besonders unzulänglichen Ausgrabungsberichte (Hist. Ant. Pomp. Vol. 3. fasc. 3) auf die allerdings sehr genaue und sorgfältige Beschreibung von Michaelis (Archaeolog. Zeitung 1859 No. 124) angewiesen, dessen Plan (das. Tafel 124) ich auch dem meinigen, der jenen mit etlichen kleinen Modificationen wiederholt, zum Grunde gelegt habe.

44) zu S. 223. Vgl. ausser in der Archaeol. Zeitung a. a. O. noch die weiter eingehende Rechtfertigung das. 1860, Anzeiger S. 115* f., wo auch auf die Latrine am Forum eingegangen ist.

45) zu S. 230. In Betreff der reichen Litteratur über die bauliche Anlage und Einrichtung des antiken, namentlich des römischen Wohnhauses wird es genügen auf Beckers Gallus, 3. Ausg. von Rein Bd. 2. S. 171 ff. und das daselbst Angeführte zu verweisen. Auf eine eingehende Erörterung der hier vorgetragenen, von den meinigen vielfach abweichenden Ansichten habe ich dieses Ortes verzichten müssen.

46) zu S. 237. Ueber Alles, was die Hauseingänge in Pompeji betrifft, ist besonders zu vergleichen Ivanoff in den Ann. d. Inst. 31. p. 82 sqq. mit Mon. VI. tav. 28.

47) zu S. 237. Ein Beispiel führt Minervini Bull. Napol. 1. p. 29 a. E. an, wo er zugleich von dem Vorkommen einiger anderen ohne nähere Angabe spricht.

48) zu S. 238. Hiervon finden sich zwei Beispiele bei Mazois, Ruines de Pompéi Vol. 2 pl. 11. No. 3 und 5.

49) zu S. 260. Hist. Ant. Pomp. Vol. 1. fasc. 1. p. 248 u. 254. fasc. 2. p. 156.

50) zu S. 263. Hist. Ant. Pomp. Vol. II. fasc. 1. p. 116.

51) zu S. 265. Archaeolog. Zeitung 1863. No 179, 180, S. 105 ff.

52) zu S. 266. Minervini im Bullettino Italiano vol. 1. p. 18 sqq., Fiorelli im Giornale degli scavi fasc. 1. p. 13 sqq. Die im Text erwähnten Malereien sind zum Theil in den diesen Beschreibungen beigegebenen Tafeln abgebildet.

53) zu S. 289. Siehe Wieseler, Ann. d. Inst. 1857. p. 164 und 165 ff.; Berichte der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1864. S. 161.

54) zu S. 290. Von diesem Hause giebt es eine ganz besonders eingängliche und gelehrte Beschreibung von Minervini in dem Prachtwerke der Gebr. Niccolini: Le case ed i monumenti di Pompei, auf welche wir unsere Leser aufmerksam machen wollen; vgl. ausserdem Mus. Borbon. Vol. XIV. tav. *A. B.*

55) zu S. 308. Vgl. Mus. Borb. Vol. V. relazione degli scavi p. 7. Hist. Ant. Pomp. II. II. p. 214.

56) zu S. 311. Vgl. Archaeol. Zeitung 1861. S. 184.

57) zu S. 311. Vgl. Stark, Niobe und die Niobiden, Leipzig 1863 S. 160 ff.

58) zu S. 322. Amicone giebt in der Hist. Ant. Pomp. III. I. p. 114 eine andere Fundstelle dieser Goldsachen, ebenso die relaz. d. scavi im Mus. Borb. Vol. VIII. S. 14.

59) zu S. 323. Vgl. Hist. Ant. Pomp. II. II. p. 251.

60) zu S. 328. Siehe Hist. Ant. Pomp. Vol. I. tab. 1 (Villa der Julia Felix) und tab. 2 (s. g. Villa Ciceronis).

Verbesserungen und Zusätze.

S. 2, Z. 8 v. o. statt: das Bruchstückweise lies: das bruchstückweise Ueberlieferte.
S. 10, Z. 13 v. u. statt: puoi lies poi.
S. 29, Z. 17 v. u., nach den Worten: »und das Feuer darf man« füge hinzu: einzelne locale Feuersbrünste abgerechnet (s. Bull. Napol. n. s. 1. p. 179) »nicht als einen der Factoren der Zerstörung Pompejis nennen«.
S. 33, Z. 5 v. u., nach den Worten: »mehr wie schlafend als wie todt vor uns« füge bei: grade so wie nach Plin. iun. epp. 6. 16 der Körper des älteren Plinius gefunden wurde: integrum, illaesum, opertumque ut fuerat indutus: habitus corporis quiescenti quam defuncto similior.
S. 44. Die in mehren Büchern wiederholte Notiz, dass König Ludwig I. v. Bayern in Aschaffenburg die s. g. Villa des Diomedes habe nachbilden lassen, wird mir als unrichtig bezeichnet; da ich nicht in Aschaffenburg gewesen bin, weiss ich nicht, ob mit Recht.
S. 51 f. sind die Maassangaben in Beziehung auf die Mauern in Fussen und Zollen statt in Metern aus Versehen stehen geblieben.
S. 60 ist vergessen worden, die grosse Sperrung der Fahrstrasse in der Strada degli Olconj (vgl. Bull. Napol. n. s. 2. p. 26), welche der Plan angiebt, zu erwähnen.
S. 75, Z. 1 v. o. Mommsen, Unterital. Diall. S. 182 giebt gegen Mazois u. A. an, der in Rede stehende Peperincylinder sei innen rauh und zeige keine Spur von Ausschleifung durch Seile, wonach er kein Puteal, sondern ein Altar gewesen sei; ich habe versäumt dies zu controliren.
Das. Z. 10 v. o. lies Epidianus für Epidanus.
S. 89. Tempel des Jupiter. Vor einigen Tagen ging mir aus Neapel die Notiz zu, die Bestimmung dieses Tempels, und zwar wirklich als dessen des Jupiter, sei inschriftlich festgestellt worden.
S. 95, Z. 1 statt: vom Volke lies: aus dem Volke; vgl. S. 20.
Das. Zu spät bin ich darauf aufmerksam geworden, dass Gells Restauration des Fortunentempels Fig. 68 mit dem Plan Fig. 66 in der Zahl der Säulen des Pronaos nicht stimmt; da es bei der Mittheilung dieser Restauration nur auf die Vermittelung des allgemeinen Eindrucks ankam, werden die Leser diesen Fehler hoffentlich verzeihen.
S. 104, Z. 6 f. v. u. und S. 111 sind die mit der Tempelarea im s. g. Venus- und im Isistempel verbundenen Gemächer irrig als Priesterwohnung bezeichnet; sie bilden vielmehr das Analogon der Sacristeien in unsern Kirchen, und mögen für die Zusammenkünfte der Collegien (Bruderschaften) der Venerii und Isiaci, einige derselben auch als Wohnung des oder der Tempelsclaven gedient haben. Ebenso sind

S. 119, Z. 14 v. o. die Worte: »der Vestalinen, oder auch, vielleicht wahrscheinlicher« zu streichen.

S. 127 im Columnentitel lies: »die s. g. drei Tribunalien«.

S. 131. Garruccis Versuch, die hier erwähnte Inschrift auf das Tribunal der Basilika zu beziehen wird in den eben ausgegebenen Memorie del Instituto di corr. arch. Vol. 2 p. 67 sqq. von Fiorelli widerlegt, welcher die Fragmente der Inschrift anders ergänzt, und nachweist, dass sich dieselbe nicht auf die Basilika, sondern auf den Ehrenbogen am Südende des Forum beziehen.

S. 137. Die geaichte Schnellwage ist nicht, wie ich, den Angaben des Mus. Borb. Vol. 1 zu tav. 55 vertrauend, gesagt habe, in Pompeji, sondern in Herculaneum gefunden, unter dessen Inschriften die ihrige bei Mommsen No. 6303. 3 in genauerer Abschrift: IMP. VESP. AVG. IIX. T. IMP. AVG. F. VI. COS EXACTA. IN CAPITO sich findet.

S. 138 in der Ueberschrift und in den Columnentiteln der folgenden Seiten ist zu lesen: Das grosse und das kleine Theater. Dass das letztere kein Odeum war ist S. 159 ausdrücklich gesagt; Garruccis Annahme (Bull. Nap. n. s. 2. p. 6 und 128) dasselbe sei für Aufführungen im Winter bestimmt gewesen, ist wahrscheinlich, aber nicht zwingend.

S. 160, Z. 4 v. u. Nicht Wieseler, sondern Henzen hat (Ann. d. Inst. v. 1848 p. 278 und 1850 p. 356) die hier erwähnte Erklärung der Dichternamen auf den Theatertesseren gegeben.

S. 184, Z. 14 v. o. lies 2378 für 2578.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

POMPEJI.



POMPEJI

IN SEINEN

GEBÄUDEN, ALTERTHÜMERN UND KUNSTWERKEN

FÜR

KUNST- UND ALTERTHUMSFREUNDE

DARGESTELLT

VON

J. OVERBECK.

ZWEITE VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE

MIT 331 ILLUSTRATIONEN UND EINEM PLANE VON POMPEJI.

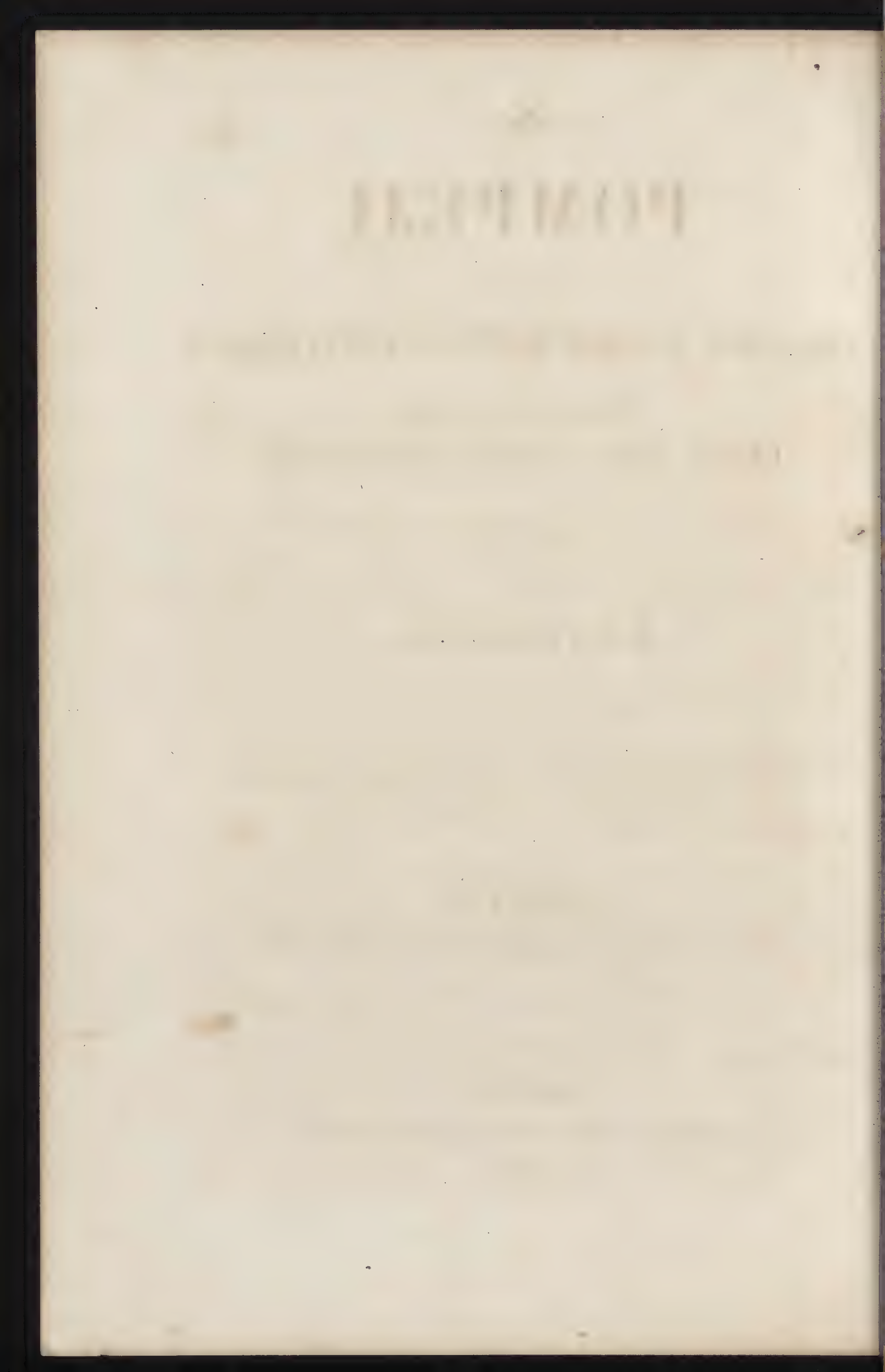
ZWEITER BAND

DES ANTIQUARISCHEN THEILS 4.—6. CAPITEL UND DEN ARTISTISCHEN THEIL ENTHALTEND.

LEIPZIG,

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.

1866.



Inhaltsverzeichniss.

II. Erster oder antiquarischer Haupttheil.

III. Zweiter oder artistischer Haupttheil.

Verzeichniss der Holzschnitte.



Viertes Capitel.

Zweiter Abschnitt.

Läden, geschäftliche und gewerbliche Wohnungen.

Nachdem wir eine ausgewählte Zahl von kleinen, mittleren und grossen



Fig. 200. Ansicht einer Bäckerei und Mühle.

Wohnungen Pompejis durchwandert und den Luxus und Aufwand in vielen derselben kennen gelernt, sowie auch eine Reihe von Spuren und Zeug-

nissen über die Art des Lebens, welches sich in diesen Häusern bewegte, aufgefunden haben, muss uns die Frage besonders interessiren, wovon denn diese Alten lebten, womit sie die Bequemlichkeit und den Aufwand ihrer Wohnungen bestritten. Es ist nun freilich unzweifelhaft, dass manche Einwohner von Pompeji als Rentiers ohne Geschäft lebten, dass reiche Römer sich in die anmuthige Stadt Campaniens zurückzogen, dass mancher Bürger von Pompeji seine Einnahmen aus dem Ertrag ländlicher Güter in der Umgegend der Stadt haben mochte; fanden wir doch mehre Häuser, namentlich diejenigen in der Strasse des Mercur, welche ohne Läden oder Geschäftslocal waren. Auf der anderen Seite aber wissen wir, dass Pompeji einen schwunghaften Handel selbst bis direct nach Aegypten betrieb, auch ist uns die Hauptstrasse vom herculaner Thor bereits früh im Charakter einer Verkehrs- und Kaufmannsstrasse mit grossen Magazinen und anderen bezeichnenden Localen erschienen; ferner haben wir die grosse Zahl von Läden an den Häusern und von Häusern, die mit Läden in Verbindung standen, nicht übersehen und haben bemerkt, dass mancher wohlhabende Pompejaner es nicht unter seiner Würde hielt, die Producte seiner Felder und Weinberge, wohl auch die seines Handels, und warum nicht die seines Gewerkes in einem mit seinem Hause verbundenen Laden durch einen Sclaven *en détail* verkaufen zu lassen, während die ungleich zahlreicheren, von den Häusern unabhängigen und mit ein paar Zimmern vermietheten Läden uns von grosser Regsamkeit von Handel und Wandel, Kauf und Verkauf, namentlich Kleinhandel und Gewerbebetrieb deutlich redende Zeugnisse waren.

Das Vorhandensein dieser allgemeinen Zeugnisse legt uns die Frage nahe, ob sich denn etwas Specielles über die Arten und Mittel des Erwerbes, namentlich des kleineren Verkehrs, in Pompeji nachweisen lasse? Diese Frage lässt sich mit Ja beantworten, und wir wollen uns auf den folgenden Seiten mit den Läden im Allgemeinen und mit den bedeutendsten und am besten verbürgten Geschäftslocalen und Erwerbsanstalten der Stadt bekannt machen, während wir es uns für einen späteren Abschnitt vorbehalten, die sonstigen Zeugnisse des Verkehrs und Erwerbs mit den übrigen Spuren des bürgerlichen Lebens in ein Gesammtbild zu vereinigen.

Die Einrichtung der Läden haben wir im Allgemeinen schon bei der Besprechung der Häuser kennen gelernt und haben gesehn, dass sie entweder aus dem einzigen Ladenlocal oder ausserdem aus einem oder ein paar Zimmerchen hinter diesem bestehen, zu denen vielfach noch Schlafzimmer im oberen Stockwerk sich gesellen, die uns die Treppen in den Läden verbürgen. Um noch ein paar Bemerkungen im Einzelnen beizufügen, knüpfen wir an einen kleinen Laden mit zwei hinteren Zimmern an, dessen Plan wir in der folgenden Figur 201 mittheilen. Es ist dies der Laden eines Garkochs und Delicatessenhändlers, der aber in den meisten Dingen

als Norm dienen kann. So wie unsere Detailhändler nach so breiten und glänzenden Schaufenstern wie möglich streben, sorgten auch die Pompejaner Krämer und Kaufleute dafür, ihre Waaren möglichst offen auszulegen und den Vorübergehenden bemerkbar zu machen. Deshalb sind die Läden nach der Strassenfront, bei Eckhäusern nach beiden Strassenfronten fast ganz offen, jedoch häufig im unteren Theil durch einen gemauerten Ladentisch oder eine sogenannte Thonbank, welche gewöhnlich, wie auf unserem Plane bei 3, im rechten Winkel gebrochen ist, bis auf einen Eingang von gewöhnlicher Breite gesperrt. Die gemauerten Ladentische sind in der Regel mit einer Stein- oder Marmorplatte oder mit Steinmosaik bedeckt und bei den Garküchen und Thermopolien pflegen, wie in unserem Beispiel, verschiedene Gefässe, Amphoren von Thon, Pfannen und dergleichen in den Ladentisch eingelassen zu sein, aus denen man den Inhalt mit einer Schöpfkelle entnahm. An den Wänden hinter dem Ladentisch sind häufig in Treppenform gemauerte Repositorien zum Aufstellen von Gefässen und zum Auflegen trockener Waare angebracht, und in diese Repositorien sind ebenfalls nicht selten Gefässe eingemauert. In unserer Garküche sehn wir am Ende des Ladentisches einen kleinen Heerd angebracht, was sich so oder ähnlich in vielen derartigen Läden wiederholt; nur sind oft diese kleinen Heerde transportabel und von Bronze gewesen

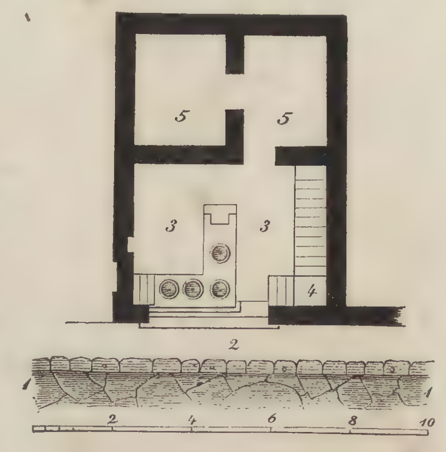


Fig. 201. Plan eines Ladens.


Fig. 202. Restaurirte Ansicht eines Ladens.

und daher nur in Fragmenten aufgefunden worden. In vielen Thermopolien hat man auf der Platte des Ladentisches die Spuren der dort geschenkten Getränke gefunden und zwar in aufgetrockneten Ringen, welche den Füssen der Trinkgeschirre entsprechen. In den meisten dieser Getränke war Honig. Gegenüber dem Ladentisch oder sonst irgendwo zur Seite, auch in einem der Hinterzimmer pflegt die Treppe 4 angebracht zu sein, an der vorüber ein Eingang in die Ladenzimmer 5 führt, über die Näheres im Allgemeinen nicht zu sagen ist. Auch die obenstehende hübsche Restauration unseres Ladens bedarf keiner Erklärung, wir machen nur wiederholt darauf aufmerksam, dass diese weitoffenen Läden mit ihren bunten Façadenpfeilern, ihren mancherlei Waaren und ihrem tiefschattigen Innern den Hauptschmuck der kahlen Häuser und Strassenfronten abgegeben haben, was angesichts unserer Abbildung (Fig. 202) unsern Lesern einleuchten wird. — Ueber die Art des Verschlusses der weitoffenen Läden haben erst die neueren Ausgrabungen vollständigen

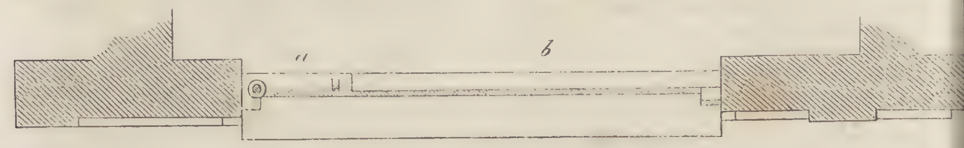


Fig. 203. Plan eines Ladeneingangs.

Aufschluss gebracht. Die Schwellen nämlich vor der ganzen Breite der Oeffnung sind so gestaltet, wie es vorstehende Figur 203 zeigt. In die Schwelle

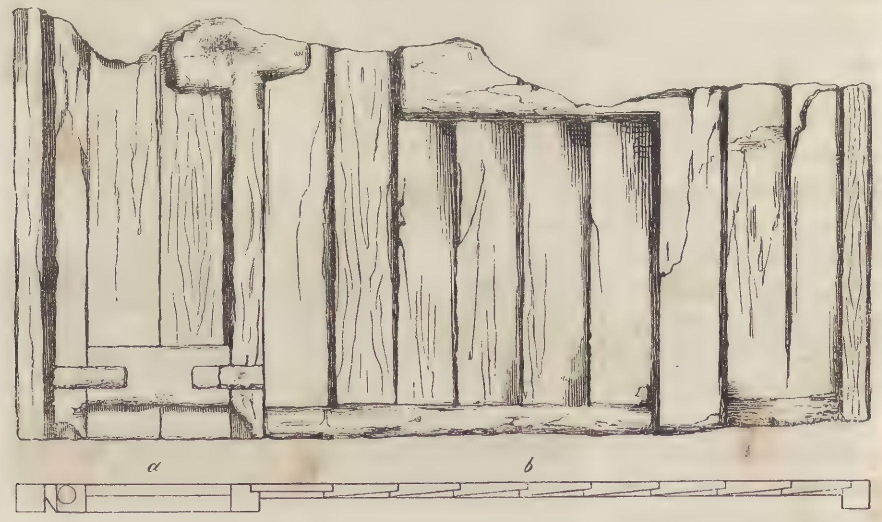


Fig. 204. Plan und Ansicht eines Ladenverschlusses.

ist auf $^3/_4$–$^4/_5$ ihrer Breite an der einen Seite eine schmale Rille eingehauen (*b*), während wir in dem übrigbleibenden Viertel oder Fünftel die Vorrichtung

eines gewöhnlichen Thürverschlusses (*a*) finden. Nun zeigen mehre während des letzten Jahrzehents ausgegrabene und in Gyps ausgegossene Ladenverschlüsse, deren einen wir in Fig. 204 finden, dass in jene Rille schmale Bretter, mit ihren Enden übereinander greifend (Fig. 204 *b*) seitwärts hineingeschoben wurden, in deren letztes das Schloss der sich in regelmässigen Angeln drehenden Thür (Fig. 204 *a*) eingriff, und so dem ganzen Verschluss Halt und Festigkeit gewährte. Dass die Oberschwelle mit einer eben solchen Rille versehen war, wie die Unterschwelle, versteht sich eigentlich von selbst, wird aber ausserdem durch ein vollkommen erhaltenes Beispiel, nicht in Pompeji, sondern in Rom am Traiansforum bewiesen[1]). — Demnächst haben wir auf die Pfeiler rechts und links neben den Thüren und Verschlüssen der Läden zu achten. Es wurden nämlich diese Pfeiler dazu benutzt, um die Aushängeschilder und Ladenzeichen aus Thon einzulassen oder häufiger noch anzumalen. Diese angemalten oder plastischen Ladenzeichen bieten uns denn auch die Möglichkeit, die ursprüngliche Bestimmung des einen und des andern Ladens in Pompeji nachzuweisen. Ein Milchhändler z. B. in einem Laden der kleineren Thermen hat eine Ziege an seinem Ladenpfeiler in Terracottarelief angebracht, ein Bäcker die Reliefdarstellung einer von einem Maulthier getriebenen Mühle (s. Fig. 205) von der unten zu erklärenden Art; an dem Ladenpfeiler eines Weinhändlers fand man ebenfalls in Steinrelief zwei Männer, die eine Weinamphora an einem Stock auf den Schultern tragen[2]), während ein anderer, ungleich geschmackvoller als die meisten übrigen Kleinhändler, einen recht leidlichen Bakchus, der eine Traube ausdrückt (abgeb. Mus. Borb. 3. 50), auf seinen Ladenpfeiler hatte malen lassen. Andere Zeichnungen auf den Pfeilern sind ihrer Bedeutung nach nicht sicher, und so auch die Bedeutung der mehrfach an Schenken vorkommenden Schach- oder Damenbretter, da aber die Alten das Brettspiel kannten, so mag durch diese Aushängeschilder angezeigt worden sein, dass man in diesen Localen auch sein Spielchen machen konnte.



Figur 205. Reliefdarstellung an einem Bäckerladen.

Ein einzeln vorkommendes Schild eines Ladens an den kleineren Thermen neben dem des Milchhändlers, welches einen Gladiatorkampf darstellt, dem Laden den Namen der Gladiatorschule verschafft hat und an die Verse des Horaz Sat. 2. 7. 71 ff. erinnert, erklärt sich vielleicht aus der Vergleichung der Sitte in modernen Matrosen- und Handwerkerkneipen, auf deren Schildern auch oft die Gäste gar anmuthig abconterfeit zu sehn sind. Der Laden wäre danach besonders von Gladiatoren besucht worden. Unter dem Bildchen steht in vorzüglicher und dem Stande der Gäste angemessener Orthographie, nämlich ABEAT VENERE BOMPEIIANAMA IRATAM QVI LAESERIT (d. i. *habeat Venerem Pompeianam*[3]) *iratam qui laeserit*) eine Verwünschung

dessen, welcher das schöne Gemälde beschädigen würde. Von ganz besonderem Interesse sind die Schilder einiger Hospitien (Wirthshäuser), indem sie wie viele der unseren ein Thier als Zeichen führen; so beispielsweise das neuerdings ausgegrabene Wirthshaus im *Vico dei lupanari* No. 18, dessen Schild, dem *Vicolo del balcone pensile* grade gegenüber einen Elephanten darstellt, der von einer Schlange umringelt und von einem Zwerge gehütet wird. Darunter steht mit grossen rothen Buchstaben roth auf weissem Grunde HOSPITIVM. HIC. LOCATVR | TRICLINVM CVM TRIBVS LECTIS | IIT COM (modis omnibus[4])) also: »Wirthshaus. Hier vermiethet man ein Speisezimmer mit drei Lagern und allen Bequemlichkeiten«, wie wahrscheinlich zu ergänzen sein wird. Der Gastgeber in diesem übrigens äusserst bescheidenen Elephantenwirthshaus scheint ein in einer kleinem Inschrift (Sittius restituit elepantu[m]) über dem Abzeichen als dessen Erneuerer genannter Sittius zu sein. Hospitien dieser Art kehren in nicht geringer Zahl in Pompeji wieder, von denen ich nur noch dasjenige im *Vicolo di Eumachia* No. 15 anführen will, auf dessen Wänden die hier einquartirt gewesenen Gäste mancherlei interessante Inschriften hinterlassen haben. Die verschiedenen Lupanare, die man in Pompeji aufgefunden haben will (das neueste ist sicher ein solches), und die sich hier am besten anfügen lassen, können wir aus nahe liegenden Gründen nur erwähnen. Ausser den Ladenzeichen und dem ihnen Verwandten wurden auf die Pfeiler der Läden vielfach noch die bekannten symbolischen Schlangen als talismanische Zeichen zur Abwehr von Unheil angemalt, hie und da wohl auch noch ein anderer Schutzgenius (*genius loci*), und dieselbe oder ähnliche Bedeutung werden auch die Phallen haben, welche mehrfach an den in Rede stehenden Stellen und neben Hauseingängen in Pompeji vorkommen.

Wenn wir nun Alles zusammenfassen, was man von Merkmalen geschäftlichen Betriebes in Pompeji aufgefunden hat oder auch aufgefunden zu haben meint, — denn ich bin keineswegs gesonnen, mich für Alles zu verbürgen, — so können wir die folgende kleine Reihe von Handwerken und Gewerben in Pompeji nachweisen. Die Werkstatt eines Grobschmiedes oder eines Wagners liegt in der Strasse vom herculaner Thor unfern des zweiten Brunnens an der Vorderseite eines geräumigen Hauses, welches jedoch ausser einem ziemlich bedeutenden Keller nichts besonders Bemerkenswerthes bietet. Auch die Werkstatt an sich enthält von Nennenswerthem höchstens eine kleine Nische für den Schutzgenius, die nicht uninteressanten und charakteristischen Werkzeuge sind in das Museum geschafft. Man fand mehre Hebebäume, von denen einer am oberen Ende in einen Schweinefuss ausgeht, Hammer, Zangen, eiserne Zirkel und andere Geräthe, Wagenachsen und die Felge eines Rades. Grösseres Interesse gewährt eine Töpferei in einem der Läden links an der Gräberstrasse namentlich durch den eigenthümlichen Ofen zum Brennen der Geschirre. Derselbe ist gemauert und zwar mit doppelter Höhlung, der untere Theil, in welchen die Feuerung gethan

wurde, ist mit einer flachen, von vielen kleinen Löchern durchbrochenen Wölbung gedeckt, um die Hitze in den oberen Raum, in den die Gefässe gestellt wurden, leicht durchdringen zu lassen. Dieser obere Raum ist mit einem Kuppelgewölbe gedeckt, bei dem zum ersten Male nachweisbar jene ingeniöse Construction vorkommt, welche bei der Kuppel von S. Vitale in Ravenna und bei der grossen Sophienkirche in Constantinopel im Grossen verwendet, so weite Kuppelwölbungen allein ermöglichte. Die Wölbung besteht nämlich aus eigen geformten Töpfen, welche in einander gesteckt und in einer regelmässigen Spirale gewunden Dauer und Leichtigkeit vereinigen. In der 206. Figur, welche die Ofenkuppel zeigt, sehn wir bei *a* eine Probe der Töpfe von S. Vitale, in *b* die der pompejanischen. Hiernächst ist kurz die s. g. *casa delle forme di creta*, das Haus der Gypsformen (64 im Plan), zu nennen, welches seinen Namen der Auffindung ziemlich vieler Formen aus Gyps verdankt und wahrscheinlich von einem Stuccateur bewohnt wurde. Die neueren Ausgrabungen von 1862 haben uns wenigstens mit Wahrscheinlichkeit an der Ecke des *Vico dei lupanari* und derjenigen *degli Augustali* die Werkstatt eines Riemers und Schusters kennen gelehrt[5]), bezeichnet als solche durch die Auffindung von mancherlei Handwerkszeug, unter welchem sich einige jenen halbmondfömig gebogenen Messer mit in der Mitte befestigtem Griffe auszeichnen, welche noch heutzutage von den Lederarbeitern zum Verdünnen des Leders gebraucht werden.



Fig. 206.
Ofenkuppel aus Töpfen.

Unfern des ersten Brunnens in der Strasse vom herculaner Thor liegt eine Seifenfabrik[6]); so nennt man wenigstens diese Werkstatt, in deren einem Zimmer man einen Heerd und fünf muldenartig geformte, mit sehr hartem Stucco überzogene Gefässe von Stein in den Boden eingelassen fand, welche bei der Seifensiederei gebraucht wurden. Mehre andere Seifensiedereien glaubt man an verschiedenen Stellen der Stadt nachweisen zu können, die aber kein interessantes Detail bieten. Doch nicht nur Seife verbrauchten die Pompejaner, ihre Kosmetik stand natürlich auf der sehr beträchtlichen Höhe der damaligen Zeit, die es getrost mit irgend einer anderen in Bezug auf den Reichthum an Salben, Oelen, Essenzen und sonstigen Wohlgerüchen aufnehmen kann. Aber nicht allein in der Art, wie wir sie brauchen, wurden Parfümerien in dieser Zeit verwendet, auch beim Gottesdienst und Opfer, zur Leichenbalsamirung und noch anderen Zwecken verbrauchte man Weihrauch und Essenzen. Hierauf beziehn sich die Bilder eines Ladens an der Ecke der *Strada di Mercurio* und der *Vicoletto di Mercurio*, den man von einem Parfumeur und Weihrauchhändler bewohnt gewesen denkt. Das eine dieser Bilder oder Aushängeschilder stellte einen Opferer dar, der einen Stier zum Altar führt, dabei wird Weihrauch gebraucht: hier ist er zu haben!

Auf dem andern Bilde trugen vier Männer eine grosse Kiste, um welche Gefässe für Flüssigkeiten hingen, das ist offenbar ein Bild des Imports der hier verkauften trocknen und flüssigen Düfte. Darüber war ein drittes Bild, auf dem ein Leichnam zum Verbrennen gereinigt und gesalbt wird, durch welches der Händler sich vorkommenden Falls auch zur Leichenbalsamirung mit seinen Waaren empfahl. — Alle drei Bilder sind jetzt ganz erloschen und man hat versäumt sie zu rechter Zeit zu copiren.

Als den Laden und die Werkstatt eines Färbers betrachtet man, und zwar aus besseren Gründen als sie für manches andere Geschäft geltend gemacht werden können, wie wir schon früher (I. S. 274) gesehn haben, den einen Eckladen an der *Casa di Olconio* mit seinen Dependenzen. Wahrscheinlich war auch nichts Anderes die sogenannte Fabrik von Chemicalien neben dem Hause des Lucretius an der *Strada Stabiana* deren dreifachen Heerd mit eingemauerten Kesseln unsere hiernebenstehende Figur zeigt. Die Verkaufsläden liegen zu beiden Seiten des Eingangs in das Haus, welches kein besonderes Interesse bietet. Die Wohnung eines dritten Färbers glaubt man im *Vico del balcone pensile* No. 3 zu erkennen.

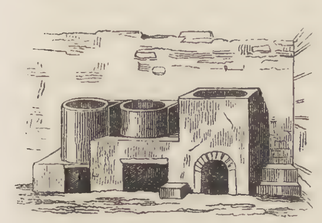


Fig. 207.
Dreifacher Heerd mit Kesseln.

Hier werden wir am besten die Erwähnung von Apotheken einfügen, deren man drei in Pompeji zu kennen meint, die eine (11 im Plan) an der Strasse vom herculaner Thor gegenüber dem zweiten Brunnen an der einen Ecke der kleinen dreiseitigen Insula, deren Nebengässchen man *Vico del farmacista* getauft hat, die andere in der *Strada dell' Abondanza* dem Chalcidicum gegenüber und die dritte im *Vico dei lupanari* No. 27 gegenüber der *Casa di Sirico.* Das Aushängeschild der ersteren zeigt eine Schlange mit einem Pinienapfel im Maul bekanntlich das heilige Thier Aesculaps und der Hygiea, welche aber bei der vielfachen Verwendung der Schlangen in Pompeji in ganz anderer Bedeutung in diesem Falle die Apotheke nur sehr unsicher bezeichnen würde. Fest steht die Bedeutung des Ladens durch die Auffindung einer Menge von Arzneien, Täfelchen, Pillen, eingetrockneten Flüssigkeiten in Gläsern und dergleichen mehr. Das merkwürdigste Stück, das hier aufgefunden wurde, ist ein jetzt im Museum befindlicher Arzneikasten von Bronze mit verschiedenen Fächern und mit einer Schublade unter denselben, in welcher ein kleiner Salbenlöffel und ein Porphyrplättchen zum Reiben der Salben lag. Die zweite und dritte Apotheke sind durch in ihnen aufgefundene Arzneien wie die erste bestimmt.

Droguen und Arzneien fand man ferner in einem Hause der *Strada dell' Abondanza*; ausser ihnen aber eine Anzahl interessanter chirurgischer Instrumente, weshalb man glaubt, in diesem Hause habe ein Arzt oder Chirurg

gewohnt. Das Haus eines anderen Chirurgen an der *Strada consolare* haben wir schon früher (I. S. 260) kennen gelernt; chirurgische Instrumente sind übrigens einzeln in noch mehren anderen Häusern gefunden worden. Eine *tonstrina*, d. i. das Local eines Barbiers will man in dem feinen Stadtviertel, in der *Strada di Mercurio* neben der Fullonica in einem gar bescheidenen Stübchen von nur 3,30×2,18 M. Grösse erkennen, welches eine Steinbank an der einen Wand, zwei Nischen darüber und einen gemauerten Sitz in der Mitte hat, von dem man glaubt, dass er für die Kunden während des Barbierens gedient habe.

Zu den am sichersten nachgewiesenen Geschäftszweigen gehören die Farbenhandlungen, deren man mehre an verschiedenen Stellen der Stadt gefunden hat und unter welchen diejenige in der *Casa del archiduca di Toscana* (56 im Plan) unfern des Hauses des Lucretius in der *Strada Stabiana* das meiste Interesse in Anspruch nimmt. Es sind von ihr freilich 1851 nur erst die drei Läden an der Strasse ausgegraben [7]), die aber für uns die grösste Bedeutung haben. In ihnen fand man eine Menge Farben, wie sie zur Wandmalerei gebraucht wurden, theils in den Rohstoffen, Spangrün, Mennig, Kreide, Zinnober u. a., theils in präparirtem Zustand und zwar, wie die chemische Analyse ergeben hat, mit Harz versetzt, so dass diese Farben für die enkaustische Malerei gedient zu haben scheinen, von der wir später reden werden. Ausser den Farben fand man noch eine beträchtliche Menge rohen Harzes und eine Anzahl kleiner Mühlen in der demnächst darzustellenden Art der Mehlmühlen, etliches Brod, ein Stück unverbrannten Holzes und nicht weniger als vierzehn Gerippe. — Eine zweite kleinere Farbenhandlung haben wir schon früher (I. S. 300) im Hause des Pansa kennen gelernt. Von einer dritten an der *Strada consolare* sprechen die Ausgrabungsberichte vom 20. October 1770; hier wurden namentlich angemachte Farben in thönernen Schalen gefunden, welche auf verkohlten hölzernen Börtern standen, und ganz Aehnliches ist wiederum unter dem 27. October 1808 aus ungefähr derselben Gegend, gegenüber dem Hause des Pansa berichtet. Auch unter den neuesten Funden ist ein Laden eines Farbenhändlers in der *Strada degli Olconj* [8]). Die in diesen Läden verkauften Farben als Material der in Pompeji besonders geübten Kunst erinnern uns, dass man auch die Werkstatt eines Künstlers, eines Bildhauers gefunden zu haben meint. Dieselbe (91 im Plan) liegt in der Nähe des bedeckten Theaters unmittelbar hinter dem kleinen, dem Jupiter und der Juno zugeschriebenen Tempel (I. S. 96), dessen Thonstatuen vielleicht das Werk unseres würdigen Meisters sind. In diesem Hause fand man ausser verschiedenen Geräthen zur Steinsculptur, ähnlich denen, welche noch heute gebraucht werden, mehre Marmorstatuen, Hermen und Büsten, ferner aber auch eine halb auseinandergesägte Marmorplatte mit darin steckender Steinsäge, verschiedene Tische mit verzierten Füssen, wie wir sie aus den Häusern kennen, endlich einen unfertigen marmornen Mörser, also Gegenstände, aus denen hervorgeht, dass der in Frage kommende Bildhauer nicht nur mit

höheren künstlerischen, sondern auch mit handwerksmässigen Aufgaben beschäftigt gewesen ist[9]. Um so mehr wollen wir noch ein Mal an den Meister Steinhauer erinnern (vgl. I. S. 276) dessen Werkstatt von den Ausgrabungsberichten in der *Casa di Atteone* vermuthet wird. Neben dem Bildhauer dürfen dann auch die Goldschmiede genannt werden. Die Läden derselben glaubt man in der Strasse hinter oder neben dem Chalcidicum, die jetzt den Namen der *Strada dell' Abondanza* führt und früher *Strada degli orifici* hiess, gefunden zu haben. Aus einer Inschrift, in der die *aurifices universi* genannt werden, ersehen wir, dass die Goldschmiede eine Zunft oder Corporation (collegium) bildeten, wie gleicherweise die Sackträger, die Maulthiertreiber, die Obsthändler und Andere, unter denen wir die Miethkutscher (*cisiarii*) nicht vergessen wollen, welche uns eine 1853 im Stabianer Thore gefundene Inschrift kennen gelehrt hat, und welche nach dieser Inschrift ausserhalb des genannten Thores ihre Station gehabt haben[10]).

Eigentliche Kramladen sind in Pompeji nicht bekannt, nur den Laden eines Oelhändlers können wir in der *Strada Stabiana* nachweisen, in welchem die Thonbank mit einer Platte von Cipollin und grauem Marmor bedeckt und nach vorn mit einer runden Porphyrplatte zwischen zwei Rosetten verziert ist. In diesen Ladentisch sind acht Thongefässe eingelassen, in deren mehren man Oliven und verdicktes Oel fand. Eine neunte grosse Vase stand in der Ecke des Ladens, wo auch ein Heerd gefunden wurde, sowie eine kleine Cisterne ebenfalls für Oel. Auf dem gemauerten Repositorium fand man den angeklebten Fuss eines Bronzegefässes und in dem Laden einige Gold- und Silbermünzen.

Genaueres als über die bisher kurz aufgeführten Erwerbszweige und die Locale, in denen sie betrieben wurden, können wir über zwei Gewerke beibringen, erstens über Bäckerei und zweitens über Tuchwalkerei.

Es sind, auch abgesehen von den Privatbäckereien in mehren Häusern Pompejis, wie z. B. in der *Casa del Laberinto* (I. S. 314), mehrfache gewerbmässig betriebene Bäckereien aufgefunden und uns zum Theil bereits bekannt, so diejenige im Hause des Sallust und die im Hause des Pansa, zu denen noch eine dritte am *Vico storto* und eine vierte an der *Strada degli Augustali* in der *Casa di Marte e Venere* kommt, in deren Ofen eine grosse Anzahl allerdings fast ganz verkohlter, aber sonst sehr gut erhaltener Brode gefunden worden ist. Dicht neben der Bäckerei im Hause des Sallust an der Strasse zum herculaner Thor liegt die bedeutendste in Pompeji, welche der Besitzer im eigenen ganzen Hause betrieb (15 im Plan). Diese und die in ihr aufgefundenen Mühlen und anderen Geräthe und Einrichtungen wollen wir zum Beispiel und Muster bei einer genaueren Betrachtung nehmen, während wir von derjenigen an der *Casa di Sallustio* eine Ansicht an die Spitze dieses Capitels gestellt haben, aus welcher die Einrichtung eines der in Pompeji,

wo man in der Regel mit Holzkohlen geheizt hat, seltenen Schornsteine [11]) auch ohne weitere Erläuterung klar werden wird.

An der Strassenfront liegen rechts und links vom Eingang 1 Fig. 208 zwei Läden, die aus drei Räumlichkeiten 2, 3, 4 und 5, 6, 7 bestehn, jedoch keine Verbindung mit dem Innern des Hauses haben, in denen also unser Bäcker nicht sein eigenes Geschäft betrieb, sondern die er anderweitig vermiethete. Die Bäckerei in Pansas Hause hangt dagegen mit einem Laden zusammen, so dass es zu viel behauptet ist, wenn einige Schriftsteller angeben, keine Bäckerei habe ihre Waare im Hause feilgehalten, sondern das Brod sei auf transportabelen Tischen im Forum verkauft worden, wie ein Gemälde aus Herculaneum (abgeb. *Antichità di Ercolano* 2. 43) es darstellt. Das Atrium unserer Bäckerei 8, in welchem rechts die Treppe in das obere Stockwerk 9 liegt, zeigt vier starke Pfeiler um das Compluvium als Träger der Decke, welche nach sicheren Anzeichen nicht ein schräges Dach, sondern eine Terrasse oder ein rundumlaufender grosser Balcon war. Zu beiden Seiten des Atrium liegen je zwei cubicula 10, 11 und 12, 13, das letzte ist mit gemauerten, aber nicht mehr vorhandenen Tischfüssen versehn gewesen. In der Mitte des Hintergrundes sehn wir ein Gemach in der Form eines Tablinum 14 natürlich hier nicht in der That ein solches, sondern ein geräumiger Vorplatz, durch welchen man in die Werkstatt selbst eintritt. Der Hauptraum dieser Werkstatt hinter dem Vorplatz das Mühlenhaus 15, ist 10,20 × 8 M. gross und enthält als ersten Gegenstand von grossem Interesse vier Mühlen *b*, welche in Form eines verschobenen Vierecks gegen einander gestellt sind, um den Raum weniger zu beengen, als sie bei einer den Wänden parallelen Stellung gethan haben würden. Zur Würdigung dieser Maschinen senden wir vorauf, dass, obwohl um die Zeit, von der wir reden, Wassermühlen bereits bekannt waren, welche ein Epigramm der griechischen Anthologie poetisch preist und Vitruv ganz klar beschreibt, Windmühlen nicht erfunden, und alle Vorrichtungen zum Mahlen des Getraides lange Zeit sehr unvollkommen waren, so dass Orte wie Pompeji, welche kein fliessendes Wasser in ihren Ringmauern hatten, auf den Gebrauch von Mühlen angewiesen waren, die entweder durch Menschenkraft oder die von Zugvieh getrieben wurden. Derartige Mühlen sind überhaupt die ältesten; schon bei Homer drehen die Sclavinen die Handmühle, welche

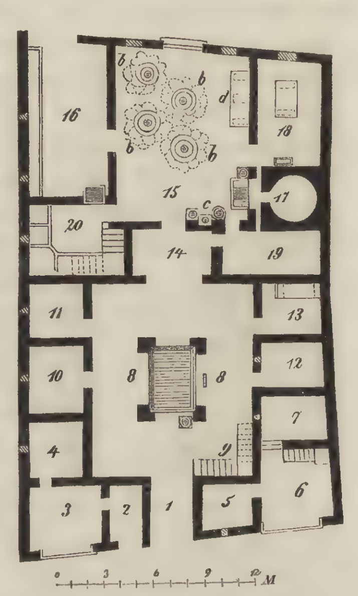


Fig. 208. Plan einer Bäckerei.

das noch ältere Instrument zum Zerdrücken des Getraides, Mörser und Stössel, verdrängt hatte. Dass namentlich in Italien das Zerstossen des Getraides das Ursprüngliche ist, wird uns bezeugt und liegt schon in dem Namen *pistor*, des Bäckers, der zugleich Müller ist. Wann das ungleich vorzüglichere Princip, das Korn durch Reibung grosser Steine zerdrücken zu lassen, aufgekommen sei, ist nicht genau zu ermessen, vielleicht dürfen wir annehmen, dass die Neuerung in Rom erst in der Zeit ein- und durchdrang, als daselbst eigene Bäcker aufkamen, während früher jede Haushaltung ihr eigenes Brod mahlte und backte oder, noch richtiger, als einen Mehlbrei kochte. Es wäre nicht unmöglich, dass die Einführung der Bäckerzunft in Rom im Jahre 480 der Stadt (274 v. Chr.) wenn nicht mit der von irgend welchen Mühlen überhaupt, so doch von stehenden Mühlen in grösserem Maassstabe zusammenhinge, welche offenbar eine grosse Reform in der Brodbereitung hervorrufen mussten, indem erst sie im Stande waren, wirklich feines Mehl zu liefern. Mühlen wie die in unserer Bäckerei gefundenen scheinen die um diese Zeit allgemein gebräuchlichen gewesen zu sein, und fanden sich ebenso, nur weniger gut erhalten, in den anderen Bäckereien Pompejis. Die folgende genauere Betrachtung wird zeigen, dass diese Maschinen, obwohl mit unseren Mühlen verglichen noch unvollkommen, doch sinnreich genug construirt waren und im Stande, ein ziemlich feines Product zu liefern. Unsere Abbildung Fig. 209 zeigt eine Mühle halb (rechts) in äusserer Ansicht, halb (links) im Durchschnitt. Die Grundlage bildet ein schweres, scheibenförmiges Gemäuer *a*, auf welches vielleicht, denn vorgefunden hat man dies an keiner Mühle in Pompeji eine rundumlaufende Rinne *b* aus Haustein aufgesetzt gewesen ist, in der sich das fertige Mehl, welches mit den Händen herauszunehmen war, sammelte. Auf diesem flachliegenden Gemäuer erhebt sich in dasselbe eingelassen ein kegelförmiger Stein *c* mit etwas geschwungenen Profillinien. Dieser bildet den einen Reiber, der andere besteht aus einem ausgehöhlten Doppelkegel oder Doppeltrichter *d* in Form unserer Sanduhren, welcher über den festen Conus gestürzt ist und um denselben gedreht wird. Der obere Trichter diente, um das zu mahlende Getraide aufzunehmen, welches durch die beide Trichter verbindende Oeffnung hinabgleitend, bei der Umdrehung des Apparats allmälig zerrieben wurde und als Mehl in die Rinne des Grundsteins fiel. Nachdem wir so das Grundprincip kennen gelernt haben, sind noch einige feinere Einzelheiten zu betrachten, deren Kenntniss wir dem glücklichen Umstande verdanken, dass der französische Architekt Mazois bei der Ausgrabung unserer Mühle anwesend war, und die gleich zu nennenden, aus Eisen gebildeten Theile freilich von Rost fast ganz zerfressen, jedoch durchaus erkennbar vorfand, was bei keiner anderen Mühle der Fall ist.

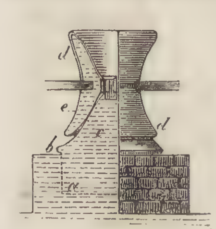


Fig. 209. Mühle.

Zunächst würde es beinahe unmöglich gewesen sein, den gegen 2 M. hohen Doppeltrichter um den feststehenden unteren Reiber zu drehen, wenn beide aus rauhem vulcanischen Stein gearbeitete Theile mit ihrer gesammten Fläche auf einander gelegen hätten. In den feststehenden unteren Reiber ist daher ein starker eiserner Zapfen *a* Fig. 210 eingelassen, während die Oeffnung des Doppeltrichters an ihrer schmalsten Stelle durch eine dicke, von fünf Löchern durchbohrte Scheibe *b* von demselben Metall verschlossen ist. In das mittelste und grösste dieser fünf Löcher passte der feste Zapfen des unteren Reibers und folglich bewegte sich der steinerne Doppeltrichter um diesen Zapfen, während das Getraide durch die vier kleineren Löcher zwischen die Reiber fiel. Indem nun so der obere Reiber um ein Geringes von dem unteren gehoben war, entstand zwischen beiden ein enger Zwischenraum, welcher vermöge der geschwungenen Profillinie der Reiber oben und unten etwas weiter, bei dem Punkte *e* Fig. 209 am engsten war. Hier war es also, wo eigentlich das Korn zerdrückt und zerrieben wurde, und diesem Punkte fiel es vermöge der Erweiterung des Zwischenraumes nach oben um so lebhafter zu. Wäre der Zwischenraum von oben bis unten gleich weit gewesen, so hätte man nur dann feines Mehl erhalten, wenn die Steine sich fast ganz berührt hätten, und dann wäre die Reibung so gross gewesen, dass sie nur durch die doppelte oder dreifache Kraft hätte überwunden werden können, die jetzt erforderlich erscheint, abgesehn davon, dass die ganze Operation durch den langsameren Zufall des Getraides unsäglich verlangsamt worden wäre. Die Vorrichtung zum Bewegen des oberen Reibers besteht aus hölzernen Balken, welche entweder am Zusammenstoss der beiden Trichter eingelassen waren, wie dies bei unserer Mühle und einigen anderen, in der Form etwas abweichenden pompejanischen der Fall war, oder welche in einer etwas complicirteren Weise, welche wir aus einem Sarkophagrelief im Vatican[12]) kennen, mit dem oberen Theile des Reibers verbunden waren. An diesen Balken oder Stangen schoben nun Menschen, natürlich meistens Sclaven, und diese Arbeit war die härteste von allen, welchen die Sclaven sich zu unterziehn hatten, so dass man sie zur Strafe für Vergehungen in die Mühlen sandte. Jedoch übertrug man die Drehung der Mühle in vielen Fällen auf Thiere, Esel oder Maulesel[13]), und dass dies auch in unserer Bäckerei sowie in derjenigen in der *Casa di Sallustio* und den anderen pompejanischen der Fall gewesen sei, lässt sich erstens daraus schliessen, dass der Umgang um die Mühlen, wie unser Plan und unsere Ansicht es angeben, gepflastert, während im Uebrigen der Fussboden mit Estrich belegt ist, zweitens daraus, dass sich neben dem Mühlhause in 16 der Stall mit der steinernen Krippe befindet, in welchem Mazois einige Reste von Maulthierknochen fand. Die Art, wie die Thiere an die Balken der Mühle angespannt wurden, finden wir freilich nur in roher

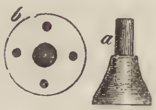


Fig. 210. Eiserner Zapfen und Drehscheibe.

Weise in dem oben (Fig. 205. S. 5) mitgetheilten Aushängeschild einer Bäckerei genauer in dem erwähnten vaticanischen Sarkophagrelief dargestellt. Es begreift sich, dass wenn man die Balken, an denen geschoben oder gezogen wurde, in ein Kammrad vervollständigte, man dieses auf die einfachste Weise mit einem Wasserrade in Verbindung setzen konnte. Das ist die Einrichtung, welche Vitruv beschreibt.

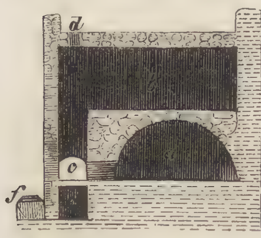


Fig. 211. Durchschnitt des Backofens.

Rechts von den Mühlen sehn wir auf unserem Plane den Backofen 17, von dem wir hierneben einen Durchschnitt geben Fig. 211. Aus diesem ist ersichtlich, mit welcher Sorgfalt man die Hitze des Ofens zu benutzen strebte, indem der eigentliche innere gewölbte Ofen *a* von einem ringsum wohl verschlossenen viereckigen Vorraum *b* umgeben ist, der die erhitzte Luft festhielt. Durch *d* zog der natürlich auch bei Holzkohlenheizung und dem Backen des Brodes entstehende Qualm und Dampf ab, *e* ist der Aschenbehälter. Mit Holzkohlen aber muss hier, wo von einem Schornstein keine Spur ist, geheizt worden sein. Der Backofen steht vermöge einer mässigen Oeffnung *c* mit den beiden anstossenden Zimmern 18 und 19 auf dem Plan in Verbindung. In dem ersteren dieser Zimmer sieht man die gemauerten Füsse eines grossen Tisches, dessen hölzernes Blatt verkohlt war, und der offenbar zum Formen des Brodtaiges diente. Das geformte Brod wurde durch die erwähnte Oeffnung *c* links in den Vorraum des Backofens gebracht, wo der Bäcker dasselbe empfing und in den inneren Ofen schob. War es gar gebacken, so wurde es durch *c* rechts weiter in das durch einen wenn auch nur gewöhnlichen Mosaikfussboden ausgezeichnete Kühlzimmer 19 gebracht. Neben dem Backofen stehn neben einander zwei halb eingemauerte Gefässe von Thon, *f* im Durchschnitt Fig. 211, welche, rechts und links von einer Brunnenöffnung *c* gelegen, wahrscheinlich Wasser zum Befeuchten des halbgaren Brodes enthielten, um seine Rinde glänzender zu machen. In dem Raum des Mühlensaales scheint auch die Hauptbereitung des Brodtaiges vor sich gegangen zu sein, *d* bezeichnet gemauerte Füsse eines sehr niedrigen Tisches oder des Backtrogs, in dem man den Taig knetete, der zur Abwägung und Formung in das anstossende Zimmer getragen werden mochte. Ueber dem Brunnen und dem Wasserbehälter war ein jetzt nicht mehr sichtbares Bild in zwei Zonen; die obere stellt die Verehrung der Göttin des Backofens, *Fornax*, die untere die bekannten zwei symbolischen Schlangen dar. In dem Stalle 16 ist eine gemauerte Tränke, welche durch die Wand in das Nebenzimmer 20, offenbar das Schlafzimmer des Mühlensclaven, wenn nicht zugleich, nach den Fragmenten eines Heerdes zu schliessen die Küche oder ein zweiter Backraum reicht, und von diesem aus mit Wasser versehn worden zu sein scheint. — Abbildung von Broden, wie sie in Pompeji gebacken

wurden, geben wir im artistischen Theil in dem für die Malerei bestimmten Capitel unter anderen Gegenständen der Stilllebengemälde.

Ehe wir die Bäckerei ganz verlassen, um uns in der Werkstatt der Tuchbereiter umzusehn, wollen wir noch bemerken, dass man hinter dem Hause der Figurencapitelle (capitelli figurati 62 im Plan) an der *Strada degli Augustali* die Werkstatt eines Kuchenbäckers aufgefunden hat, welche deutlicher als durch die kleineren Mühlen (pistrilla) und den Doppelofen dadurch bezeichnet wird, dass man in dem Locale mehre Kuchen- oder Tortenformen und selbst zwei Kuchen noch vorfand, welche in das Museum gebracht sind; der eine stellt eine Art von Krone dar.

Die Fullonica oder Tuchwalkerei, an der Strasse des Mercur No. 40 (29 im Plan), entdeckt 1825 und hauptsächlich 1826 ausgegraben[14]), ist in allen



Fig. 212 Plan der Fullonica.

zum Geschäftsbetrieb wesentlichen Theilen eben so gut erhalten wie die Bäckerei, und nimmt ein fast eben so bedeutendes Interesse in Anspruch wie jene. Der Plan des ganzen Gebäudes Fig. 212 ist so einfach, dass wir uns mit

einem flüchtigen Blick in demselben zu orientiren vermögen. An der vorderen Strassenfronte liegen links vom Haupteingange vier Läden 1, 3, 5, 6 ohne Zusammenhang mit dem Innern des Hauses, die also vom Eigner vermiethet waren und zwar die beiden ersten mit einem hinteren Ladenzimmer 2 und 4, diese und der dritte ausserdem mit einem oder mehren Zimmern im oberen Geschoss, wie sich aus den Treppen ergiebt. Neben der sehr geräumigen Hausflur 8 liegt ein durch ein Fenster von der Strasse her erleuchtetes Gemach 7, welches man nur sehr uneigentlich als cella ostiarii betrachten darf, welches vielmehr bestimmt gewesen scheint, um die eingehenden Bestellungen und Arbeiten in Empfang zu nehmen. Etwas weiterhin am Hausgang finden wir in 9 ein ganz räthselhaftes Kämmerchen von nur 1 □ Meter Grösse, welches wohl ein Fenster auf die Hausflur, aber keine Thür hat. An diesen Zimmern vorbei gelangt man in das Atrium 10, oder vielmehr in den Raum, der unrichtiger, wenigstens uneigentlicher Weise gewöhnlich mit diesem Namen bezeichnet wird, eigentlich aber als Peristyl zu betrachten ist. Der breite Umgang um das Viridarium wird von zwölf massiv gemauerten Pfeilern getragen, über denen wahrscheinlich, nach heutzutage in einer Ecke stehenden Schäften zu urteilen, die man zertrümmert auf dem Boden fand, eine obere Säulenstellung sich erhob, welche eine Gallerie vor den Zimmern des ersten Stockes bildete. Zwischen den Pfeilern dem Eingang gegenüber befindet sich das Puteal *c* und ein Wasserwerk bestehend aus einer Marmorschale *b* in der Mitte, deren Fuss noch jetzt erhalten ist, und in die von beiden Seiten, wo links noch ein kleiner Flussgott mit strömender Urne gemalt ist, dem rechts eine Venus entsprach, Wasserstrahlen aus gebogenen bleiernen Röhren hineinfielen; das überlaufende Wasser wurde unter der muschelförmig gestaltet gewesenen und in Stücken aufgefundenen Schale durch ein unregelmässig gestaltetes Bassin aufgefangen. An dem mit *a* bezeichneten Eckpfeiler befanden sich dem Kunstwerthe nach geringe, dem Gegenstande nach interessante Gemälde, welche verschiedene Scenen, Vorrichtungen und Geräthe der Tuchwalkerei darstellen und in das Museum in Neapel gebracht sind. Auf dem ersten derselben Fig. 213

Fig. 213. Gemälde aus der Fullonica.

sitzt im Vordergrunde eine reich bekleidete Frau, welche aus den Händen einer jungen Arbeiterin ein Stück Zeug, es scheint eine Binde (Taenia) zu sein, empfängt. Im Hintergrunde ist ein hochgeschürzter und nur mit der Tunica bekleideter Arbeiter beschäftigt, einen Mantel mit purpurnem Saum auszubürsten oder mit den Karden aufzukratzen, während ein zweiter, eben so bekleideter, aber mit Olivenlaub bekränzter die Räucherpfanne und das Drathgestelle herbeiträgt, über welches die Stoffe zum Schwefeln gelegt wurden. Minervens, der Göttin der Handarbeit, heilige Eule sitzt auf diesem Drathgestelle. Ein zweites Bild (Fig. 214) zeigt uns vier in vieler Beziehung seltsam genug aussehende Arbeiter, beschäftigt die Stoffe in runden Bütten oder Kummen zu waschen. Der mittelste, doppelt so gross als seine Genossen gebildete Arbeiter tritt das Zeug mit den Füssen aus und stützt sich dabei mit den Händen auf eine niedrige Mauer, welche, nischenartig behandelt, diesen Raum von anderen abzugrenzen scheint. Drei fernere, klein dargestellte Arbeiter, ein kahlköpfiger Alter und zwei junge, stehn in ähnlichen Bütten, aus welchen sie das mit den Füssen gewalkte Zeug mit den Händen hervorziehn. Auf der anderen Seite des Pfeilers sah man ein drittes Bild, in welchem eine Vorsteherin mehren Arbeitern Befehle ertheilte, während im Hintergrunde auf einer wie im ersten Bilde unter dem Boden hangenden Stange Tuch zum Trocknen aufgehängt ist. Ein viertes Bild endlich (s. Fig. 215) zeigt uns die Zeugpresse, die wir um so weniger zu erklären brauchen, je genauer dieselbe mit den bei uns gebräuchlichen fast in jeder Beziehung übereinstimmt.

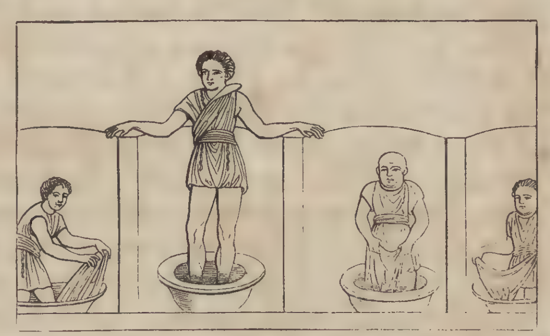


Fig. 214. Gemälde aus der Fullonica.

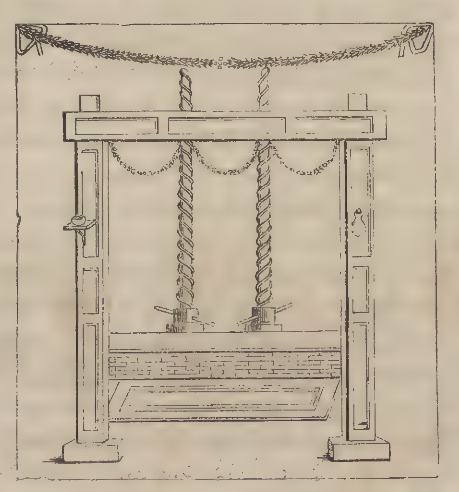


Fig. 215. Zeugpresse.

Ueber die um das Peristyl gelegenen Zimmer nur wenige Worte. Das erste am Eingange links 11 scheint ein zweites Zimmer zum Annehmen der Bestellungen zu sein, da es sich mit einem kleinen Fenster, gleichsam

einem Schalter gegen den Hausflur öffnet. Von der einfachen Decoration sind besonders zwei jetzt fast verloschene Bilder zu nennen, welche leichte Wagen, den einen von zwei Hirschen (Diana), den anderen von zwei Pfauen (Juno) gezogen darstellen. Der Fussboden besteht aus dem in Pompeji so gewöhnlichen weissen Mosaik mit schwarzer Borde. Dies Zimmer öffnet sich zugleich in das anstossende Gemach 12, eine Exedra, welche wiederum mit einem Cubiculum 13 in Verbindung steht. Der jetzt fast bis zur Unkenntlichkeit zerstörte Gemäldeschmuck der Exedra ist ziemlich reich, aber ohne sonderlichen Kunstwerth, die beiden nennenswerthesten Hauptbilder auf den Wänden rechts und links zeigen Venus und Adonis und vielleicht Theseus als Sieger über den Minotaur. An der linken Seite des Peristyls bemerken wir zuerst ein oecusartiges grosses, hohes und sehr luftiges Gemach 14, dessen eine ruinöse Wand durch einen modernen Strebepfeiler gestützt wird, wiederum mit weiss und schwarzem Mosaikfussboden, im Uebrigen aber mit kaum nennenswerthem Schmuck. Die Vermuthung liegt sehr nahe, dass wir hier einen Haupttheil der Werkstatt, das Trockenzimmer, nicht einen Salon zu erkennen haben. Sodann folgen zwei kleine *cubicula* 15 und 17, je mit einem *procoeton* 16 und 18, das erstere mit seinem Vorzimmer drei Stufen über den Peristylgang erhöht. Den Hauptraum 19 des folgenden Complexes von Räumlichkeiten nimmt eine Privatbäckerei ein, in der ein grosser Backofen *d* steht, an den die gemauerten Füsse des Backtisches *e* sich anlehnen und vor dem sich ein gemauerter offener Heerd *f* befindet, der uns zeigt, dass man den Raum zugleich als Küche benutzte. Vor dem Back- und Küchenzimmer sehn wir einen schmalen Gang 20, mit der Treppe zur Gallerie, und neben der Bäckerei ein ganz schmuckloses Zimmer 21, das wir wohl als Speisekammer oder Vorrathszimmer betrachten dürfen. Ueber die Bedeutung und Bestimmung der vier unter sich verbundenen Räume am Ende des Peristyls lässt sich nicht absprechen, sicher ist nur, dass in 25 ein Vorplatz des Posticum zu erkennen ist, und wahrscheinlich, dass in 24 das Closet war. Die beiden Räume 22 und 23 scheinen ohne Zweifel zur Werkstatt gedient zu haben, 22 ist der Hauptraum, 23 ein von diesem nur durch Brüstungsmauern abgesondertes Cabinet, in welchem wir uns die Presse aufgestellt denken mögen, und dessen Fussboden einen Fuss höher liegt als der Rest. In 22 werden die übrigen Manipulationen des Ausbürstens u. dgl. mit dem gewaschenen Zeuge vorgenommen worden sein. An der Hinterwand des Peristyls befinden sich vier grosse gemauerte Wasserbehälter 26 deren erstes und letztes höher liegen als die mittleren von gleichem Niveau und die unter einander verbunden sind, so dass die Flüssigkeit aus dem einen in den andern ablief. Sowie an Erhebung über den Boden unterscheiden sie sich auch an Tiefe, der erste ist 1,15 M., der letzte nur 0,50 M. tief. Das hohle Mauerwerk dieser Behälter bildet vor denselben eine ziemlich breite Estrade, welche man an der Seite des höchst gelegenen Behälters links auf einer Treppe besteigt.

Am rechten Ende der Estrade finden wir in 27 eine Reihe von sechs jener kleinen Zellen, welche uns das eine der oben betrachteten Gemälde (Fig. 214) zeigt, und deren Zweck, die Aufnahme der Waschbütten wir danach bestimmt nachweisen können. Dass die grossen Behälter einen anderen Zweck hatten, ist wohl klar; am wahrscheinlichsten wurden sie zur Färberei gebraucht. Vor den grossen Wasserbehältern sehn wir links im Niveau des Viridarium ein unregelmässig gestaltetes Becken für Wasser 28, während links zwischen der Treppe und einer niedrigen Mauer ein Abfluss der Wasserrinne angebracht ist, welche den Peristylhof umgiebt. Am Ende des linken Peristylganges finden wir endlich bei 29 noch einen isolirten und zwar im Niveau des Bodens liegenden Behälter ungewisser Bestimmung am wahrscheinlichsten einen Brunnen.

Ein sehr bezeichnender Raum ist das gewölbte Zimmer 30 rechts am Peristyl, wenigstens waren bei der Ausgrabung die jetzt nur noch in Spuren erhaltenen Gegenstände, welche seinen Charakter bestimmen, noch sehr wohl erhalten[15]), nämlich ausser einer Cisternenöffnung an der linken Wand eine grosse gemauerte Wanne und an der rechten ein Steintisch zum Ausschlagen der Wäsche mit dem noch heute in Italien und auch sonst gebräuchlichen Schlagholz. Es ist dies also das eigentliche Waschzimmer, welches sich auch noch durch die beträchtliche Quantität von Seife zu erkennen giebt, die man in demselben gefunden hat. Ein kleines Schlafzimmer 31 mit seinem Procoeton 32 bildet den Schluss der Räume um das Peristyl. Neben diesen Zimmern führt eine Thür in eine Seitenabtheilung des Hauses, welche das korinthische Atrium 33 und neben dem eigenen Eingang 34 links ein Schlafzimmer 35, rechts ein Sclavenzimmer 36 und den Treppenraum 37 umfasst. In dem Atrium steht vor dem Impluvium ein Puteal aus gebranntem Thon *h*, hinter demselben eine Basis oder ein niedriger mit weissem Marmor bekleideter Altar und hinter diesem ein zweites Puteal. Durch dünne Scherwände ist der Umgang des Atrium in mehre Abtheilungen getrennt, welche die Leser auf unserem Plane angegeben finden, deren Zweck aber nicht zu errathen ist. Endlich muss im Peristyl des Haupthauses noch eine kaum mannshohe nach vorn geöffnete Ummauerung 38 erwähnt werden, welche geringe Fragmente von Steinblöcken enthält, so dass wir nicht angeben können, welchen Zweck diese Einrichtung hatte, wenn hier nicht etwa eine Presse stand. Eine zweite, aber ungleich kleinere Tuchwalker- oder Wäscherwerkstatt haben die Ausgrabungen von 1862 im *Vico del balcone pensile* unter No. 3. zu Tage gefördert, welche sich durch Heerde mit Kesseln und eine Wanne zum Waschen des Zeuges in ihrer Bestimmung zu erkennen giebt. Auch das Zimmer zum Aufhängen der gewaschenen Stoffe mit den Löchern für die zum Aufhängen dienenden Latten ist noch nachweisbar. Hier wurde die vortreffliche Bronzestatue gefunden, deren Abbildung wir als Titelbild geben, und auf welche wir im artistischen Theile zurückkommen; da diese Werkstatt mit

einem durchaus nicht unansehnlichen Hause in Verbindung steht, mag das kostbare Kunstwerk, was man früher glaubte verneinen zu müssen [16]), in der That dem Walker gehört haben, der einst hier gewohnt hat.

Dritter Abschnitt.

Die Gräber und Grabdenkmähler.

So hätten wir sie denn durchwandert die Stadt der Lebenden, und abermals stehn wir an dem Thore, durch das wir sie betreten haben. Wir durchschreiten das Thor, denn es bleibt uns noch ein Besuch bei den Wohnungen der Todten, die Betrachtung eines Theils der Stadtanlage von Pompeji übrig, welcher das mannigfaltigste Interesse sowohl in antiquarischer wie in künstlerischer Rücksicht in Anspruch nimmt, der vor dem herculaner Thor gelegenen Gräberstrasse. Da wir diejenigen Gebäude, welche ausser Grabdenkmählern und dem zu ihnen Gehörigen an dieser Strasse stehn, die Villa des Diomedes, die s. g. des Cicero, das Haus der vier Mosaikpfeiler, die Läden und Schenken zu beiden Seiten theils genau betrachtet, theils wenigstens im Vorübergehn besucht haben, so sind wir hier in der Lage, nur diejenigen Monumente zu besichtigen, welche mit der Todtenbestattung in directem Zusammenhang stehn. Eine Ansicht der Gräberstrasse in ihrem gegenwärtigen Zustande, von der Villa des Diomedes gegen das Thor aufgenommen, haben wir als Fig. 216 an die Stirn dieses Abschnittes gestellt, die hier beigegebene Abbildung (Fig. 217) giebt einen Specialplan der Gräberstrasse, zu dem im Allgemeinen nur zu bemerken ist, dass die Theile zwischen *A. A* den Ausgrabungen des vorigen Jahrhunderts (1755, 1756, 1757, dann besonders 1763—1782), diejenigen zwischen *B. B* hauptsächlich denjenigen der Jahre 1812 und 1813 angehören.

Zur Erläuterung der nun folgenden Monumente sind nur wenige allgemeine Vorbemerkungen über die römische Todenbestattung nöthig. Es ist schon früher bemerkt, dass die zwölf Tafeln sowohl das Begraben wie das Verbrennen der Todten in der Stadt untersagten, denn früher war es Sitte, die Todten im eigenen Hause zu bestatten, während nach dem Verbote man sich einen Platz ausserhalb der Stadt, vorzugsweise an den Heerstrassen erwarb, um auf demselben das Grabmahl zu errichten. Ein solcher Platz konnte auch von Seiten der Commune als Auszeichnung für verdiente und angesehene Personen geschenkt werden, wovon uns Beispiele in Pompeji vorliegen, während nur für die Allergeringsten, namentlich für die niedrigsten Sclaven und für hingerichtete Verbrecher ein öffentlicher Begräbnissplatz, in Rom am Esquilin, vorhanden war. Die religiös gebotene Sorgfalt für die Todten in Verbindung mit dem Verlangen nach Pomp und Pracht und dauerndem ehrenvollen Andenken liess die Gräber mit der grösstmöglichen Schönheit und Eleganz ausführen, so dass wir selbst in dem kleinen Pompeji eine

Reihe äusserst stattlicher Grabdenkmähler finden, welche architektonisch zu den besten Monumenten der Stadt zu rechnen sind, während in der Hauptstadt ein ungleich bedeutenderer Luxus und eine wunderbare Pracht in den Grabmonumenten entfaltet wurde und namentlich die Grabmähler der Kaiser zu so colossalen Bauwerken erweitert wurden, dass sie mit den Gräbern der Pharaonen, den aegyptischen Pyramiden, wetteifern können, und dass z. B. eines, das Grabmahl Hadrians, in späterer Zeit zu einer eigenen Festung, der bekannten und berühmten Engelsburg werden konnte.

Ueber die Sitten der Bestattung in Rom und der römisch gebildeten Welt selbst sei nur das gesagt[17]), dass, während in der ältesten Zeit die Beerdigung des unverbrannten Leichnams Sitte gewesen sein soll, welche in einzelnen Familien beibehalten wurde, und von der wir auch in Pompeji Beispiele nachweisen können, in der historisch bekannten Zeit das Verbrennen der Todten der allgemeinere Gebrauch war und erst in der späteren Zeit, namentlich unter den Antoninen, mehr und mehr wieder dem Beisetzen der unverbrannten Körper in Särgen und Sarkophagen wich, einer Sitte, der wir einen eigenen reichen Kreis von Kunstwerken, eine Kunstwelt für sich in den Sarkophagreliefen verdanken. Verbrannt wurden die Leichen auf Scheiterhaufen, welche in einem eigenen, für diese bestimmten, meistens wohl ummauerten Raume errichtet wurden. Dieser *ustrinum* genannte Raum befand sich entweder als zu dem Areal der Grabstätte gehörend und in diesem Falle nur für die Familie bestimmt, der die Grabstätte eignete, an oder neben dem Grabmahl, oder das *ustrinum* war ein für den allgemeinen Gebrauch bestimmter, ummauerter Raum, wie wir einen solchen neben Privatustrinen in Pompeji finden und um so sicherer für andere Orte annehmen müssen, als Inschriften vorhanden sind, welche entweder das zu dem Grabmahl gehörende Ustrinum ausdrücklich nennen oder aussagen: »an diesem Grabe darf kein Ustrinum angebracht werden.« Nach der Verbrennung der Leichen wurden die Knochen gesammelt, mit Wein und Milch begossen, und nachdem sie wieder getrocknet waren, in eine Urne, sei es von Thon, sei es von Stein oder Glas oder Metall, nebst Spezereien, oft auch mit Flüssigkeiten, namentlich Wein und Oel gelegt. In mehren Urnen Pompejis fand man neben den Knochen auch Münzen, die jedoch in diesem Falle wohl nicht auf das Fährgeld für Charon zu beziehen sind, welches man wohl unverbrannt Beerdigten in den Mund zu stecken pflegte, sondern die man hier eher als Andenken, vielleicht auch als Merkmal des Datum der Bestattung zu betrachten hat. Die Urnen wurden im Innern der Grabmähler in Nischen aufgestellt, deren entweder nur eine vorhanden war, wenn das Grab ein Einzeldenkmahl sein sollte, oder deren mehre, oft sehr viele angebracht waren, wenn viele Urnen der Mitglieder einer Familie in einem gemeinsamen Grabmahl beigesetzt werden sollten. Bei grosser Zahl der Urnen, welche namentlich dadurch stark anwachsen konnte, dass manches Familienhaupt ausser für sich und die

Seinen, auch für seine Freigelassenen Raum in dem Grabe haben wollte, half man sich durch Steinbänke, welche die Mauern des Grabes innen unter den Nischen umgaben, und auf welche man die Urnen hinstellte. Wuchsen solche gemeinsame Grabmähler einer Familie oder auch einer Corporation zu einer beträchtlicheren Zahl von Nischen in den Wänden an, so nannte man sie *columbaria*, wegen ihrer Aehnlichkeit mit Taubenschlägen. In den öffentlichen grossen Grabmählern in Rom hatte sich ein armer Sclave, der ein eigenes Grab nicht bezahlen konnte, eine Nische, *olla* genannt, für seine Urne zu kaufen, und diese *ollae* waren selbst Gegenstände von Geschenken, welche sich die Aermeren unter einander machten, wie dies Inschriften beweisen. Denn unterhalb der einzelnen *olla* wurde in diesem Falle eine kleine Inschrift angebracht, welche den Namen dessen enthielt, dessen Gebeine in der Urne lagen und welche im Schenkungsfalle zugleich als Schenkungsurkunde abgefasst wurde. Bei Privatgräbern dagegen wurde die Grabschrift aussen, der Strasse zugewendet, angebracht, wie wir dies in Pompeji an einer Fülle von Beispielen sehn können. Wenn wir nun schliesslich noch bemerken, dass die Grabmähler in der Regel mit einer das Areal bezeichnenden Mauer eingehegt waren, so dürfte Alles vorausbemerkt sein, was zum Verständniss der folgenden Einzelbetrachtung und zur Vermeidung von Wiederholungen nöthig erscheint; vieles Detail werden wir am besten den Monumenten gegenüber kennen lernen.

Der wichtigste und am vollständigsten bekannte Begräbnissplatz in Pompeji ist die s. g. Gräberstrasse vor dem herculaner Thor, es ist aber in mehr als einer Beziehung werth hervorgehoben zu werden, dass man auch vor anderen Thoren der Stadt Gräber gefunden hat, so vor dem von Nola, vor dem Sarnusthor[18]) und angeblich auch vor dem stabianer Thore[19]). Den älteren oskischen Begräbnissplatz hat man bisher nicht aufgefunden und die übrigen erwähnten bieten an Monumenten so wenig Bedeutendes, dass wir uns nun ausschliesslich mit demjenigen vor dem herculaner Thore befassen dürfen. Nur das muss allerdings hier hervorgehoben werden, dass Minervini (Bull. Nap. n. s. III. p. 57 ff) den Begräbnissplatz vor dem von ihm »nolaner« genannten Thor[20]) als denjenigen von Alexandrinern erwiesen hat, denen auch die Einführung des Isiscults in Pompeji, und zwar in den letzten Zeiten der römischen Republik zugeschrieben wird.

Den früher bereits rasch vollendeten Weg von der Villa des Diomedes (*VD* auf dem Plan) bis zum Thore durchwandern wir jetzt noch einmal, um die Grabdenkmähler und die zu diesen in näherer oder entfernterer Beziehung stehenden Monumente kennen zu lernen. Der erste Gegenstand, der unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist der Villa *suburbana* gegenüber die 1774 aufgedeckte Grabstätte der Familie des M. Arrius Diomedes, 1 auf dem Plane.

Auf einem gemeinsamen Unterbau von *opus incertum* erheben sich mehre Denkmähler; zunächst zwei kleine Cippen, welche ganz rohen Hermen ohne

Gesichter ähneln. Diese Hermencippen, welche wir weiterhin noch in einem anderen Beispiel näher betrachten werden, scheinen Pompeji eigen zu sein, sind wenigstens bisher aus der Umgegend nicht bekannt. Die hier in Rede stehenden Denksteine bezeichnen nach ihren Inschriften (Mommsen No. 2357 und 2358) die Ruhestätten zweier einzelner Glieder des Haushalts des Diomedes. Dann folgt das Hauptmonument in Form eines zweisäuligen Tempel-

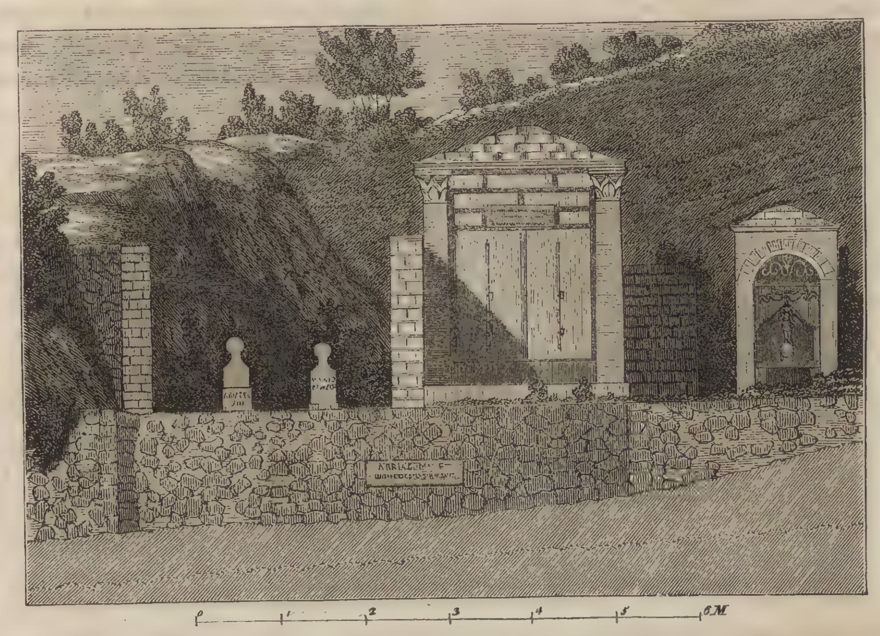


Fig. 218. Grabstätte des M. Arrius Diomedes.

chens mit jetzt nicht mehr erhaltenem flachem Giebel, auf dessen geschlossener Doppelthür zwei Fasces mit den Beilen die höhere obrigkeitliche Würde des Gründers dieser Grabstätte bezeichnen. Namen und Stand desselben, M. Arrius Diomedes Freigelassener der Arria Vorsteher (*magister*) der Vorstadt Augustus Felix, lernen wir aus der Inschrift über der Doppelthür (Mommsen No. 2355) kennen, während eine vierte Inschrift an der Mauer des Unterbaus (Mommsen No. 2356) wieder einem einzelnen Familiengliede, hier einer Tochter des M. Arrius gilt.

Rechts neben diesem Monumente, aber etwas hinter demselben zurückliegend und durch eine Mauer, welche bis zu dem dahinter liegenden namenlosen Grabe sich fortsetzt, von demselben getrennt, finden wir ein zweites Monument, 2 auf dem Plane, in Form einer giebelgekrönten Nische, in der die Spuren einer von Stuccorelief gebildeten Figur in den eingeritzten Contouren unter Guirlanden erkennbar sind und welches nach der Inschrift (Mommsen No. 2354) die Ruhestätte des zwölfjährigen N. Velasius Gratus

bezeichnet. Hinter diesem Monumente liegen bei 3 auf dem Plan zwei sehr zerstörte und namenlose Grabmähler in Form gemauerter Pfeiler auf einem die gewölbte Grabkammer enthaltenden Fundament. Namenlose Hermencippen stehn in nicht unbeträchtlicher Anzahl in der Nähe. Auf ein äusserst kleines und inschriftloses, nichts destoweniger in Form eines Tempelchens mit einem Cippus gearbeitetes Grab, 4 auf dem Plan, links auf der folgenden Abbildung, folgt das von seinem Freigelassenen, Menomachus, errichtete **Monument des Rechtsduumvirn und Quinquennalen L. Ceius Labeo** aus der Menenischen Tribus, 5 auf dem Plan, welches zu den

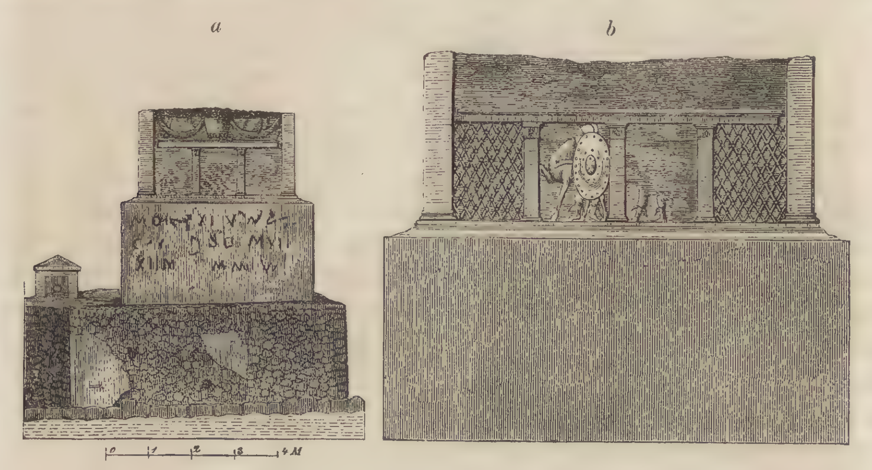


Fig. 219. Grab des L. Ceius Labeo.

am wenigsten geschmackvollen von Pompeji gehört. Dasselbe ist in *opus incertum* erbaut und mit Stucco überkleidet; es bildet zuerst eine glatte Basis, welche nach vorn die heute ganz unkenntliche Copie der im Museum befindlichen Inschrift (Mommsen No. 2351) trägt, über dieser erhebt sich ein von Pilastern eingefasster Würfel, welcher nach der Vorderseite *a.* zwei ebenfalls nicht mehr erkennbare Porträtreliefe in Festons zu beiden Seiten eines Korbes zeigt, an der Seitenfläche nach der Stadt *b.* in der Mitte zwei jetzt gänzlich zerstörte Reliefdarstellungen, deren erstere einen Gerüsteten neben einem Pferde zum Gegenstand hatte, während die andere, schon bei der Ausgrabung fast gänzlich zerstört, nur die Beine eines wie es scheint gleichfalls Gerüsteten erkennen lässt. Zu beiden Seiten sind die Felder mit netzförmiger Stuccatur sehr dürftig angefüllt. Dieser reliefgeschmückte Würfel diente als Basis von mittelmässigen Statuen, welche aus grobem Material gearbeitet und mit feiner Tünche überzogen einen Mann in der Toga und eine reichlich bekleidete Frau, wahrscheinlich Ceius Labeos Gemahlin darstellen, was wir um so bestimmter annehmen dürfen, da auch die fragmentirte Inschrift der Frau (Mommsen No. 2352) im Museo Borbonico

aufbewahrt wird. Die Statuen waren von dem theilweise zerstörten Basenwürfel herabgestürzt und sind im Museum, doch stehn vier nicht bessere Statuen ohne Kopf, deren Herkunft ich nicht anzugeben vermag, jetzt an den Unterbau dieses Grabmahls und des dahinter befindlichen 5 *b*. angelehnt. Wir wollen es dahingestellt sein lassen, ob das Geld oder die Dankbarkeit gegen seinen früheren Herrn bei dem freigelassenen Menomachus nicht weiter als für die Erbauung eines solchen getünchten Grabes reichte, welches wir um so schneller verlassen, als dicht daneben ein in antiquarischer wie in artistischer Beziehung viel interessanteres Grabmonument unsere Blicke anzieht, dasjenige des M. Alleius Luccius Libella und seines Sohnes, 6 auf dem Plane. Ehe wir uns jedoch dessen Betrachtung hingeben, müssen wir der Vollständigkeit wegen noch ein paar sehr zerstörte Monumente hinter dem Grabmahl des Ceius Labeo 5 *a*, *b* und *c* auf dem Plane erwähnen. Man gelangt zu ihnen auf einer die gemeinsame Mauer durchbrechenden engen Treppe, deren Stufen fast ganz zerstört sind. Das erste dieser Monumente ist eine bis 1,25 M. über dem Boden erhaltene Umfassungsmauer, nach hinten und der rechten Seite von 18 schmalen gewölbten Oeffnungen durchbrochen, wie sie uns noch mehr als ein Mal begegnen werden. Links ist eine breite Thür, rechts gegenüber eine schmalere Oeffnung, die 60 Cm. über dem Boden und ohne Treppe, wohl nur für ein Fenster gelten kann. An diese Seite grenzt das Monument 5. *b*., ein viereckiger Unterbau von *opus incertum*, mit einer halb unter das Niveau des Bodens vertieften Grabkammer im Innern, zu der von hinten eine niedrige Oeffnung führt. Ueber diesem Unterbau erhebt sich ein kleinerer Oberbau gleicher Construction mit Stucco überkleidet und etwa 1,30 M. hoch erhalten, mit einer zweiten Kammer im Innern, zu der die Oeffnung auf der linken Seite liegt. Hinter diesem Monumente stehn neben einander zehn Hermencippen aufrecht an Ort und Stelle, während hinter dem ganz ähnlich construirten, ebenfalls sehr zerstörten und namenlosen Grabmahl 5 *c* ihrer drei am Boden liegen.

0 1 2 3 M

Fig. 220.
Das Grabmahl der beiden Libella.

Gehn wir nun, die Strasse weiter hinaufschreitend zu dem Denkmahl des Libella. Dasselbe (Fig. 220) erhebt sich ohne Unterbau in Form eines einfachen, aber in vollkommen tadellosen Proportionen gehaltenen Altars von feinem und hartem weissem Kalkstein, aber nicht Marmor, von dem Trottoir der Strasse. Aus der Inschrift (Mommsen No. 2350),

welche ganz gleichlautend auf der Haupt- und einer der Nebenseiten wiederholt ist, sehn wir, dass M. Alleius Luccius Libella der Vater Aedil, Rechtsduumvir, Präfect[21]) und Quinquennal, sein Sohn, obwohl bereits im 17. Jahre verstorben, Decurio von Pompeji, und dass die Gemahlin des Libella, die ihrem Gemahl und ihrem Sohne dies Monument hat aufrichten lassen, öffentliche Priesterin der Ceres war, deren Tempel wir bisher in Pompeji noch nicht nachweisen können. In jeder Weise haben wir es also hier mit einer vornehmen und angesehenen Familie zu thun, von deren Geschmack und Bildung das einfach schöne Monument eben so deutlich Zeugniss abgelegt, wie von ihrem Ansehn zwei in der Inschrift erwähnte Umstände. Erstens, dass der junge Libella so früh schon Decurio geworden war, was um so mehr bedeuten will, da wir Ciceros Antwort auf die Bitte um Unterstützung bei der Bewerbung um eine Decurionenstelle in Pompeji kennen: es sei leichter in Rom Senator als in Pompeji Decurio zu werden. Als ein ferneres Zeugniss von dem Ansehn der Familie muss es uns gelten, dass nach der Inschrift der Platz für das Monument diesen verdienten Bürgern von der Stadt geschenkt wurde (*locus monumenti publice datus*), obgleich wir freilich ihre Verdienste nicht nachzuweisen vermögen. Nicht unbemerkt lassen wollen wir, dass dieses Monument kein eigentliches Grab ist, da es massiv und ohne Grabkammer gebaut ist; da jedoch die Inschrift dasselbe nicht als Cenotaph bezeichnet, wie ein weiterhin stehendes Grabmahl ausdrücklich genannt wird, so dürfen wir auch kaum annehmen, dass die beiden Libella auswärts gestorben seien, vielmehr wird die Grabkammer wahrscheinlich als eine unterirdische zu betrachten sein.

Hinter diesem Grabmahl befindet sich ein ummauerter viereckiger Raum, mit kleinen pyramidal auslaufenden Thürmchen auf den Ecken, deren zwei erhalten sind, 7 auf dem Plane, den man vielfach als Umfassung von Gräbern ärmerer Bürger oder Einwohner, wie wir eine ähnliche Einfassung auf der anderen Seite der Gräberstrasse finden werden, angesprochen hat, ohne doch jemals nur die leiseste Spur von Gräbern darinnen zu finden. Ungleich wahrscheinlicher kommt es mir daher vor, in diesen vier kahlen Mauern ein Privatustrinum zu erkennen, dessen Zugehörigkeit zu einem bestimmten Grabe wir freilich mit Bestimmtheit nicht nachweisen können.



Fig. 221. Das Grab mit der Marmorthür.

An der Ecke der sich hier abzweigenden Strasse in die Vorstadt bemerken wir ein auf dem Plane mit 8 bezeichnetes erst begonnenes Grabmahl,

welches aus zwei Lagen grosser roh behauener weisser Kalksteine auf einer breiten Unterlage besteht. Ehe wir uns auf die an interessanten Monumenten ungleich reichere rechte Seite hinüberbegeben, betrachten wir noch das mitten auf der Kreuzung der beiden Strassen belegene, ebenfalls mit einem Privatustrinum 10 verbundene Grabmahl, 9 auf dem Plane. Die äussere Form dieses aus kleinen Tuffsteinen meist in *opus reticulatum* regelmässig erbauten Grabes (Fig. 221), welches, da es namenlos ist, nach seiner bemerkenswerthen Thür den Namen des Grabes mit der Marmorthür (*colla porta marmorea*) erhalten hat, ist einfach, aber sein Detail mannigfaltig genug, um unsere Aufmerksamkeit auf einige Zeit zu fesseln. Wir finden nämlich hier zum ersten Male auf unserer Rundschau ein Grabgebäude mit einer vollständigen und wohlerhaltenen Grabkammer, welche leider heutzutage unzugänglich ist, so dass wir für die folgenden Einzelnheiten auf frühere Berichte angewiesen sind. Die Marmorthür, welche die Grabkammer verschliesst, (Fig. 222), dreht sich, wie die Zeichnung deutlich erkennen lässt, auf starken bronzenen, in die Ober- und Unterschwelle und zwar in Kapseln von gleichem Metall eingelassenen Zapfen, wurde durch das Anziehn einer bronzenen Handhabe geöffnet und durch das Vorschieben eines in Spuren erhaltenen Riegels und eines mit dem Schlüssel drehbaren Schlosses geschlossen. Das Innere bildet eine durch ein kleines Fenster *a* (Fig. 223) von oben her beleuchtete und mit einem Tonnengewölbe gedeckte Kammer, in welche man über zwei Stufen *b* hinabsteigt,




Fig. 222. Marmorthür.

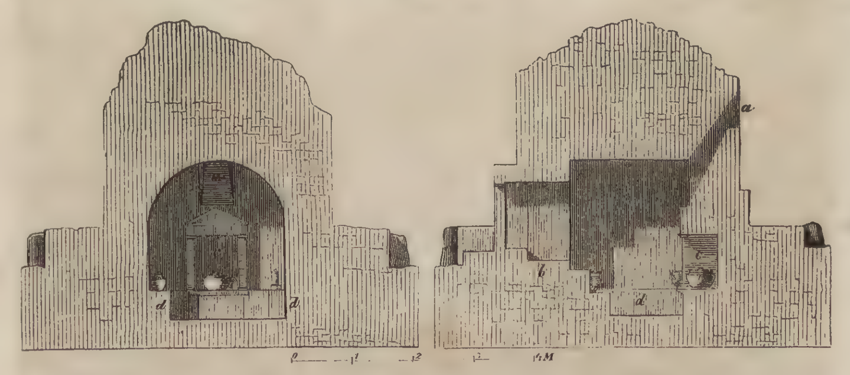


Fig. 223. Grabkammer des Grabes mit der Marmorthür.
Quer- und Längendurchschnitt.

und welche im Hintergrunde eine giebelgekrönte Nische *c* für den ersten oder hauptsächlichen Aschenbehälter des Stifters enthält, wie auf unserer Abbildung ersichtlich. Das in dieser Nische stehende grössere Gefäss von

Alabaster enthielt wirklich verbrannte Knochen. Um die ganze Grabkammer läuft eine Steinbank *d*, welche andere Aschengefässe von Glas, von Marmor und von Thon, und ausserdem mehre bronzene Lampen trug, mit denen wahrscheinlich an den Feralien, dem römischen Allerseelenfeste, das Grab beleuchtet wurde. In dem viereckig ummauerten Platze 10 hinter diesem Grabe kann man nur das zu demselben gehörende Ustrinum, nicht Ruinen eines *sacellum* der wegbeschützenden Götter, der *dii viales*, erkennen.

Wir wenden uns jetzt zurück auf die andere Seite der Strasse, welche mehr und besser erhaltene Monumente darbietet. Gleich das erste derselben, 11 auf dem Plane, ist von beträchtlichem Interesse. Es ist ein durch eine giebelgekrönte Thür über drei Stufen betretbares, rings ummauertes, aber unbedecktes Triclinium für die Leichenmahle, welche den Schluss der Bestattung bildeten, erbaut dem Cn. Vibrius Saturninus aus der falernischen Tribus von seinem Freigelassenen Callistus, wie die in den Giebel eingemauerte Inschrift M. No. 2349 (Copie der alten) aussagt. Unsere nachstehende Innenansicht zeigt dies jetzt viel mehr zerstörte Monument so, wie man es bei der Ausgrabung fand, eigentlich restaurirt ist aber ausser der Decoration Nichts als die kleine runde, jetzt theilweise zerstörte Basis eines Opferaltars. Die Wände waren einfach, aber graciös bemalt, doch ist von der Malerei jetzt so gut wie Nichts mehr vorhanden; die Bänke für die Theilnehmer am Mahle

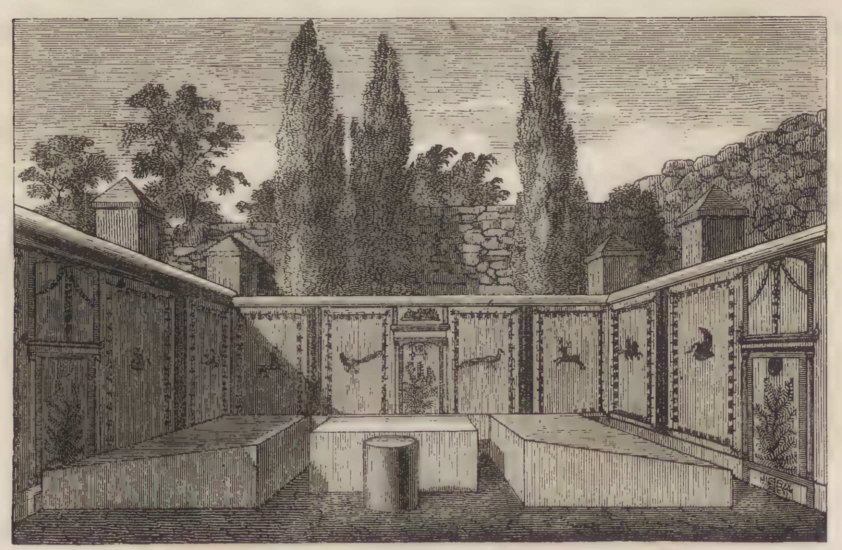


Fig. 224. *Triclinium funebre.*

so gut wie der Tisch in ihrer Mitte bestehen, wie in manchem Triclinium in Privathäusern oder deren Gärten (z. B. im Hause des Sallust, s. I. S. 279) aus stuccoüberzogenem Mauerwerk, ebenso das kleine runde Piedestal, in

welchem ein Opferaltar für die Libationen während des Mahles schwer zu verkennen ist. Hinter der Mauer des Triclinium sehn wir die gemeinsame aus Tuffsteinen in *opus incertum* erbaute und bis an das Peristyl der Villa des Cicero fortgeführte Einfassung der Gräberstrasse.

An dies Triclinium, in welchem, wie bereits in der Einleitung angegeben, mehre Gerippe gefunden worden sein sollen, die wohl in das Gebiet der Fabel gehören, grenzt eines der in jeder Beziehung bedeutendsten Grabmähler Pompejis, das der Naevoleia Tyche. Aus seinem Grundriss, 12 auf

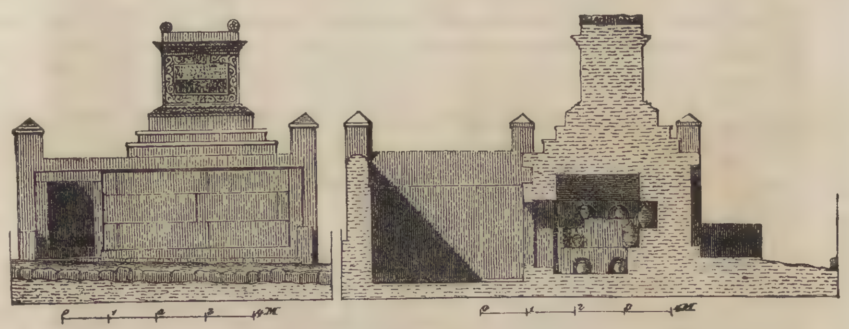


Fig. 225. Grab der Naevoleia Tyche.
Ansicht und Durchschnitt.

dem Plane sowie aus der Ansicht Fig. 225 links sehn wir, dass dasselbe aus einer Umfassungsmauer aus Haustein mit einer Thür nach der Strasse besteht, innerhalb welcher Umfassungsmauer sich eine Grabkammer erhebt, die ein Monument in Altarform abschliesst. An der Vorderseite des Altars finden wir unter dem Reliefporträt der Gründerin und über einem ein Todtenopfer darstellenden Relief in eleganter und reicher Arabeskenumrahmung die Inschrift (Mommsen No. 2346), welcher wir zuerst unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Sie lehrt uns Folgendes: Naevoleia Tyche, die Freigelassene eines Luccius Naevoleius hat dies Grabmahl sich und dem Augustalen und Paganen (Gemeinderath der Vorstadt) L. Munatius Faustus, sowie ihren und seinen freigelassenen Sclaven und Sclavinen bei Lebzeiten errichtet. Dem Munatius Faustus aber haben die Decurionen unter Zustimmung des Volkes wegen seiner Verdienste die Ehre des Bisellium zuerkannt (s. die folgenden Figg. 226 u. 228).

Wir finden also zunächst, dass das Grabmahl das gemeinsame der ganzen Familie der Naevoleia war und demgemäss hat das Innere der Grabkammer (Fig. 225 rechts) früheren Berichten gemäss, denn heutzutage ist davon auch nicht Viel mehr zu sehn, eine ähnliche Einrichtung, wie die in dem kurz vorher besprochenen Grabe mit der Marmorthür. In einer Nische im Hintergrunde ist der Platz für eine Aschenurne, welche wir für die der Gründerin halten mögen, andere Nischen in den Seitenwänden sind für

kleinere Gefässe bestimmt, während eine umlaufende Steinbank deren mehre von grösseren Dimensionen und einige Lampen trug. Von den Aschenge-



Fig. 226. Inschrift und Relief am Grabe der Naevoleia Tyche.

fässen sind nur drei, von denen wir eines als Probe mittheilen, von speciellerem Interesse, denn während die übrigen von Thon sind und gewöhnliche Formen zeigen, bestehn diese drei aus Glas, welches in einer bleiernen, ungefähr gleich gestalteten Kapsel steht, die gewöhnliche Art, Glasgefässe in Gräbern gegen etwaige äussere Verletzungen zu schützen. Obgleich nun diese Gefässe, von denen eines die Grösse von 1,27 × 10 Cm. erreicht, keineswegs zu den besseren Arbeiten in Glas gehören, von denen wir ein Meisterstück in einem später zu besuchenden Grabe finden werden, so sind sie wegen ihres vollkommen erhaltenen Inhalts merkwürdig genug. Sie enthalten oder enthielten, so wird nämlich von Früheren überliefert, die verbrannten Knochen, schwimmend in einer aus Wasser, Wein und Oel gemengten Flüssigkeit, welche als bei ihrer Auffindung halbdick, aber durchsichtig, in einem Falle röthlich, in den anderen gelblich geschildert wird.



Fig. 227. Aschenurne.

Das in der Inschrift erwähnte Bisellium des L. Munatius Faustus ist zum Andenken seiner Ehrenauszeichnung, über deren Bedeutung wir bei der Besprechung der Theater geredet haben, auf der einen Seite des Altars in

Relief dargestellt, während die andere Seite ein Schiff darstellt, an dem die Segel gerefft werden. Ueber das Bisellium wäre höchstens das Eine zu be-

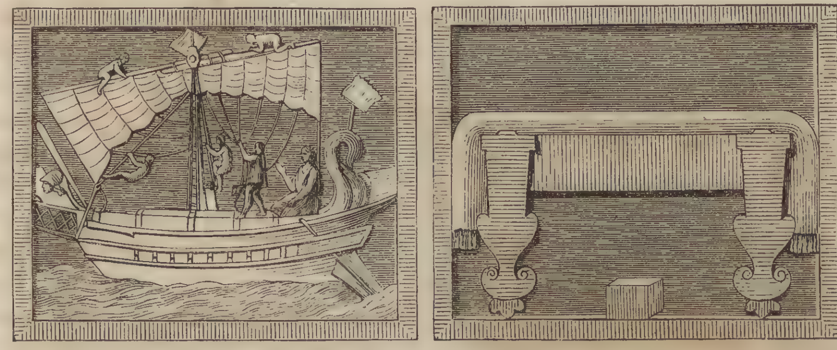


Fig. 228. Reliefe vom Grabe der Naevoleia Tyche.

merken, dass der in der Mitte vor demselben stehende Schemel die Bedeutung dieser Doppelsitze für eine Person recht augenscheinlich macht. Das Schiff dagegen ist verschieden gedeutet worden. Nicht wenige Schriftsteller über Pompeji sehn in demselben eine allegorische Hinweisung auf den Tod als das Einlaufen in den Hafen nach den Stürmen des Lebens, indem sie sich auf eine Stelle Ciceros (*de senect.* 19. 71.) berufen, in welcher der Blick auf das Grab mit dem Blicke des Reisenden verglichen wird, der nach langer Fahrt sich dem Gestade und Hafen nähert. In der That aber ist nach Analogie anderer Grabsteine in diesem Schiffe Nichts zu erkennen, als ein Denkmahl des Geschäftes, welches einer der hier Begrabenen, am wahrscheinlichsten Munatius Faustus trieb, als Gegenstück von dessen Bisellium das Relief erscheint. Munatius scheint Kaufmann gewesen zu sein, und mag ein eigenes Schiff zur See gehabt, vielleicht selbst geführt haben.

Das Relief endlich unter der Inschrift und dem ansehnlichen Porträt der Naevoleia zeigt uns das Todtenopfer, zu welchem die Sclaven und Sclavinen oder die Freigelassenen der Naevoleia Opferspenden herzutragen.

Hart neben diesem Grabe der Naevoleia und der Ihrigen finden wir das Grab der Familie Istacidia (Fig. 229), einer in Pompeji sehr angesehenen. Es besteht wie der Grundriss 13 auf dem Plane verglichen mit der umstehenden Ansicht lehrt, aus einer einfachen Ummauerung, innerhalb deren mehre Hermencippen mit den Inschriften (Mommsen No. 2344 und 2345) aufgerichtet sind. Einer derselben ist in seinem oberen runden Theil nach hinten als ein menschlicher Kopf mit langen Haarflechten behandelt, wovon wir weiterhin noch ein Beispiel finden werden. Vor dem einen Cippus ist eine Vase in den Boden eingelassen, um die Spenden aufzunehmen. Das Grab bietet in seiner Einfachheit kein besonderes Interesse, wenn nicht das, uns die Mannigfaltigkeit der alten Grabstätten zu zeigen. Eine

specielle Merkwürdigkeit bietet die Inschrift an der Frontmauer der Strasse (Mommsen No. 2343). Sie enthält nämlich die Maasse des von dieser Familie gekauften Begräbnissplatzes: *pedes XV in agro, pedes XV in fronte,* d. h. von 15 Fuss Tiefe und gleicher Breite. Offenbar ist diese Maassangabe bei einem festummauerten Raume sehr wichtig zur Bestimmung des Verhältnisses des römischen Maasses zu dem unsern, obgleich keineswegs der einzige Anhalt. Die genauesten Messungen und Vergleichungen hat Mazois angestellt (*Ruines de Pompéi* I. p. 42 f.), als deren Resultat sich ergiebt, dass 15 römische Fuss sind $= 13' \, 10^5/_6''$ franz. Maass, also 1 röm. Fuss $= 10'' \, 10^4/_{18}'''$ oder 287 Millimeter.



Fig. 229. Grab der Familie Istacidia.

Das folgende Grabmahl No. 14 auf dem Plane hat wiederum ein grösseres eigenes Interesse und muss zu den zierlichsten Monumenten seiner Gattung gezählt werden, obgleich es von Einigen überschätzt wird. Wahr ist es, dass ein reinerer Geschmack in diesem Denkmahl herrscht, als in manchen anderen, aber den Adel der Einfachheit und Reinheit der Verhältnisse des Grabaltars der Libella erreicht dies Cenotaphium des Augustalen C. Calventius Quietus nicht. Dasselbe besteht, wie unsere (restaurirte) Abbildung (Fig. 230) zeigt, innerhalb einer nach der Strasse zu niedrigen, nach hinten erhöhten und giebelartig abgeschlossenen, von kleinen Pfeilern mit Relief

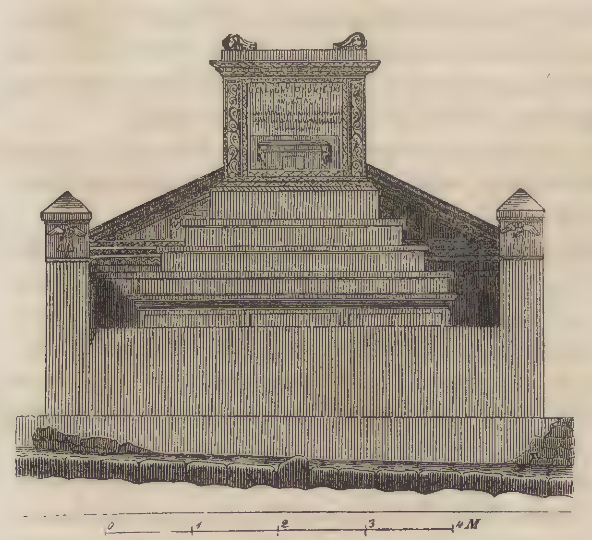


Fig. 230. Grabaltar des C. Calventius Quietus.

flankirten Ummauerung aus einem Altar auf drei Stufen und einem viereckigen Unterbau. Die Hauptfaçade des Altars nach der Strasse zu trägt die Inschrift (Mommsen No. 2342), aus der wir den erwähnten Namen und Stand des Calventius Quietus, sowie ferner erfahren, dass ihm die Decurionen unter Zustimmung des Volkes wegen seiner Munificenz das Bisellium zuerkannt haben. Dies ist denn unterhalb der Inschrift in Relief gebildet fast ganz so, wie das Bisellium des Munatius Faustus am vorhergehenden Grabe und wie dieses mit dem Schemel vor der Mitte des Doppelsitzes. An den beiden Nebenseiten des Altars sind Eichenkränze mit Bändern, das sind bürgerliche Kronen (*corona civica*), gebildet, welche für verschiedene Verdienste, namentlich aber für Lebensrettung von Bürgern ertheilt wurden, weshalb vielfach bei ähnlichen Reliefen im Kranze steht *O. C. S.* = *ob civem servatum* oder *ob cives servatos*. Welcher Art Calventius' Verdienste waren, wissen wir eben so wenig, als worin seine Munificenz sich offenbarte, obgleich es nahe liegt, in Bezug auf letztere an den Neubau der Stadt nach dem Erdbeben zu denken, bei dem der Bürgersinn mancher reichen Pompejaner sich, wie wir gesehn haben, so glänzend kundgab, und bei dem eben hierfür diesen Bürgern mehr als eine Ehrenauszeichnung zu Theil wurde. Die Inschrift und Reliefe umgebende Einfassung von Arabesken ist freilich ziemlich reich, aber stumpf und schwer gearbeitet, während Basis und Krönung des Altars als fein genug gegliedert gelten dürfen, wie Gleiches von mehren anderen der in Haustein ausgeführten Monumente gesagt werden kann, welche sich durch Reichthum, Eleganz und Geschmack der Ornamentirung vor den Monumenten auszeichnen, bei denen ein geringeres Material verwendet und der verhüllende Bewurf zum Träger der Ornamente gemacht ist. Der hintere Giebel der Umfassungsmauer enthält, jetzt am besten von dem Nachbargrabe aus sichtbar, eine von schwebenden Flügelfiguren, wohl Victorien getragene und unten von Löwenklauen gestützte Gedenktafel, auf

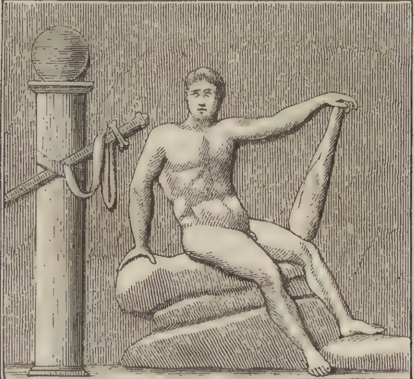



Fig. 231. Reliefe vom Grabe des Calventius.

der jedoch die Inschrift fehlt. Die kleinen Thürmchen oder Pfeiler der Umfassungsmauer waren mit Stuccoreliefen geziert, welche jetzt fast gänzlich abgefallen und nur noch in ihren eingerissenen Umrisslinien erkennbar sind.

Die Gegenstände der interessantesten dieser Reliefe, welche wir nach früheren, freilich ungenügenden Abbildungen geben müssen, sind: Oedipus vor der Sphinx in dem Augenblick, wo er, dem Sinne des berühmten Räthsels nachdenkend, den Finger an die Stirn legt, während am Fusse des Felsens, auf dem die Sphinx hockt, die Leichen der von ihr getödteten thebanischen Jünglinge liegen. Sodann wahrscheinlich Theseus im Labyrinth nach Besiegung des Minotaurs (s. die vorstehende Abbildung Fig. 231).



Fig. 232. Relief ebendaher.

Das folgende dritte Relief Fig. 232 ist von besonderer Bedeutung, indem es uns eine Sitte der Todtenbestattung vergegenwärtigt. Der Scheiterhaufen, auf welchem die Leiche lag, war von dem nächsten Angehörigen zu entzünden, und dies geschah, um den begreiflicher Weise unsäglich schmerzlichen Eindruck zu vermeiden, welchen der Anblick des geliebten Todten in dem Augenblick hervorrufen musste, wo er der Zerstörung auf immer anheimfallen sollte, hinterrücks mit abgewandtem Gesichte. Es scheint, dass die Figur unseres Reliefs, welche als eines der officiellen Klageweiber zu erklären sehr oberflächlich ist, eine Frau oder Tochter in dem Augenblick darstellt, wo sie die Fackeln an den Holzstoss legt. Ich sage die Fackeln, denn obgleich nur die in der rechten Hand gehaltene noch jetzt ziemlich deutlich ist, zweifle ich nicht, dass der über die Schulter in der linken Hand gehaltene schon früher halb-

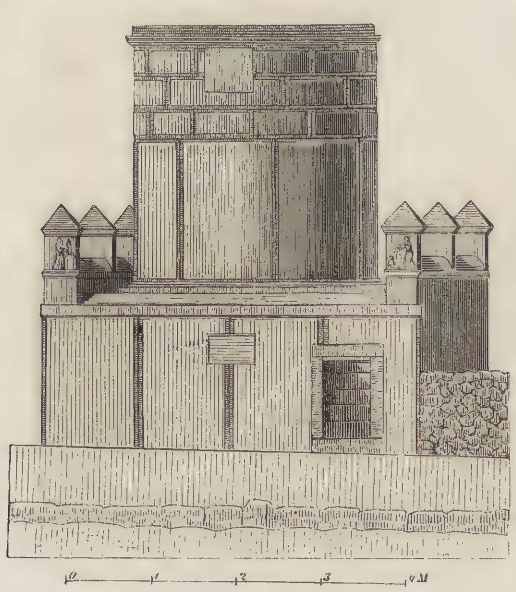


Fig. 233. Rundes Grabmahl.

zerstörte Gegenstand ebenfalls eine Fackel und nicht eine Vase sei, wie man ziemlich gedankenlos erklärt hat.

An dieses durch das Fehlen der Grabkammer als Cenotaph bezeichnete Grabmahl grenzt ein erst mit einer, wie man annimmt provisorischen Mauer umzogener Raum, 15 auf dem Plane, in welchem erst später Monumente oder Gräber angelegt werden sollten, in dem aber wenigstens ein Hermencippus am Boden liegt, und auf diesen Raum folgt ein von den bisher betrachteten in einer Beziehung abweichendes, aber inschriftloses Familienbegräbniss, 16 auf dem Plane. Dasselbe besteht innerhalb einer mit kleinen reliefgeschmückten Thürmen versehenen Mauer aus einem runden und stumpfen Thurm, zu dessen von der Strasse abgewendetem jetzt vermauerten Eingang man auf einer in Fig. 233 durch die Thür sichtbaren steinernen Treppe empor-



Fig. 234. Grabkammer des runden Grabmahls.

steigt. Der runde Thurm auf viereckiger Basis ist von aussen mit Stucco bekleidet, und enthält, abermals nach früheren Berichten über das jetzt unzugängliche und wohl gänzlich ausgeräumte Monument, die mit kleinen, aber zierlichen Gemälden (Arabesken) verzierte und 2 M. weite Grabkammer mit drei Nischen, welche Lampen und die in den Boden ganz eingemauerten Urnen einschliessen. In einer derselben fand man noch die verbrannten Knochen. Am merkwürdigsten ist die geschweifte Wölbung derDecke, deren Profilirung in antiken Monumenten ohne ein zweites Beispiel sein dürfte, wohl aber in der türkischen Architektur wiederkehrt. Der flache Boden dieser Decke soll mit einem ziemlich roh gemalten Gesichte (etwa einem Gorgoneion?) verziert sein oder gewesen sein, für eleganter gelten die übrigen einfachen Malereien, deren Charakter sich einigermassen aus unserer Zeichnung erkennen lässt.

Die Thürmchen auch dieser Umfassungsmauer, in welche in der Mitte der Frontseite eine unbeschriebene Tafel eingelassen ist, sind, wie erwähnt, nach der Seite der Strasse hin mit Reliefen in Stucco verziert. Diese Reliefe, von denen eines einen schwebenden Genius, das zweite eine Opfercaeremonie darstellt, bieten weder ihrem Gegenstande, noch ihrer Ausführung nach ein besonderes Interesse, nur ein drittes ist von grösserer Bedeutung. Es stellt eine Frau dar, welche eine Taenie (Binde) auf das Gerippe eines auf Steintrümmern liegenden Kindes zu breiten im Begriffe ist (s. Fig. 235). Warum und mit welchem Rechte man freilich diese Darstellung vielfach auf eine Scene des Erdbebens vom Jahre 63 bezogen hat, vermag ich nicht anzugeben.



Fig. 235.
Relief vom runden Grabmahl.

Unmittelbar neben diesem Grabmahl befindet sich dasjenige, 17 auf dem Plan, welches gewöhnlich Grab des Scaurus genannt wird, obgleich dieser Bezeichnung wesentliche Bedenken entgegenstehn, so dass es gerathen sein wird, von jeder Nomenclatur abzusehn[22]. Das Hauptinteresse dieses 1812 aufgefundenen Grabmahls, von dessen keineswegs schöner Form wir nebenan in Fig. 236 eine Gesammtansicht geben, besteht in den Gladiatorenreliefen, welche wir bei Besprechung des Amphitheaters hinreichend genau betrachtet haben, um sie und damit das ganze Grab hier nach dieser Erwähnung zu übergehen. Die Art, wie diese Reliefe auf die Umfassungsmauer und die Stufen der Inschriftbasis, welche wahrscheinlich



Fig. 236. Grab mit den Gladiatorenreliefen.

ein Statue trug, vertheilt sind, erkennt der Leser aus unserer Abbildung ohne weiteren Nachweis.

Ein wenig weiterhin liegt ein Grab, 19 auf dem Plan, welches denjenigen des Calventius Quietus und der Naevoleia Tyche am meisten gleicht, indem es aus einem altarförmigen Monumente besteht, welches sich über zwei Stufen auf einem viereckigen Unterbau von glattbehauenen Tuffquadern erhebt. Auf seiner Hinterseite hat es einen jetzt vermauerten Eingang. Man sagt, dies Grabmahl sei bei der Verschüttung erst im Aufbau begriffen gewesen und bezeichnet es demnach als *sepolcro in costruzione;* doch habe ich an demselben Nichts entdecken können, das für diese Ansicht bewiese. Neben diesem Grabe finden wir einen im Plane mit 18 bezeichneten Hermencippus von Marmor, an welchem wir die wunderliche Form dieser Pompeji eigenthümlichen Monumente aus der nebenstehenden Abbildung recht genau kennen lernen können. Die Hinterseite (rechts) zeigt uns deutlich, dass mit dem oberen runden Theil ein menschlicher Hals und Kopf gemeint ist, der hier wie in anderen Beispielen wie Haare mit auf den Schultern herabfallenden Flechten gearbeitet ist, während das Gesicht (s. die Vorderseite links) entweder wie in unserem Falle ganz fehlt oder durch die Inschrift ersetzt wird, die sich hier auf dem unteren Theile findet, und deren Erläuterung sich nicht füglich in der Kürze geben lässt[23]. Nach dem Grabe No. 19 wird die Folge der Gräber auch auf dieser Seite der Strasse unterbrochen, und wie auf der anderen Seite die früher erwähnten Läden und Schenken, tritt hier nach einem dreieckigen, ummauerten Raume 20 auf dem Plane, der sich an das Peristyl der Villa Ciceros anlehnt, deren Eingang mit *VC* auf dem Plane neben einer Cisterne *P* bezeichnet ist, eine ebenfalls früher erwähnte Reihe von Kaufläden und Schenken an die Strasse heran, die vielleicht zu der Villa gehören. Den ummauerten dreieckigen Raum 20, dessen Mauer wie diejenige des Grabmahls 5 *a* und des grossen unten Fig. 242 von einer Reihe kleiner neben einander stehender Bogenöffnungen durchbrochen ist, hat man ohne genügenden Grund den oskischen Begräbnissplatz genannt, oder man hat in ihm das Ustrinum für die Gräber erkannt, welche kein eigenes hatten. Dass der Platz seinem ganzen Habitus nach sich zu diesem Zwecke wohl eignet, lässt sich eben so wenig läugnen, wie man in Abrede stellen kann, dass ein öffentliches Ustrinum an einer Gräberstrasse nöthig war, an der höchstens zwei Privatustrinen nachgewiesen werden können. Andere suchen jedoch das Ustrinum weiter nach dem Thore zu neben dem



Fig. 237. Ein Hermencippus.

s. g. Grabe der Mamia in einem ummauerten Platze, dessen Mauern mit Stierschädeln und mit Masken geziert sind, und in dem man nach einigen Angaben verbrannte Knochen gefunden hätte, während es sich nach genaueren Berichten um die Gerippe von hier begrabenen Leichen handelt[24]. Noch andere Ansichten über diesen Platz werden wir unten anführen. Erst jenseits der beiderseitigen Läden und Schenken und den hier zur linken Hand der zur Stadt Hinaufgehenden herantretenden Häusern der Vorstadt, wie demjenigen der vier Mosaikpfeiler, beginnen die Grabmonumente wieder. Wir fahren mit unserer Betrachtung derselben zunächst auf der linken Seite der Strasse nach der Stadt fort.

Der erste Gegenstand, dem wir hier neben den Kaufläden der Vorstadt begegnen, ist ein nischenförmig überwölbter Sitz, 21 auf dem Plane, dessen Ansicht die folgende Abbildung (Fig. 238) darstellt. Wir werden später auf der anderen Seite der Strasse zwei unbedeckte, halbkreisförmige Sitze finden, die in bestimmtem Bezug zu Grabdenkmählern stehn; diesen Bezug dürfen wir auch für diesen Sitz annehmen und uns dadurch berechtigt halten, denselben in der Folge der Grabdenkmähler zu betrachten. Diese Nische ist ein gar angenehmer Sitz, theils wegen der Aussicht auf die schönen gegenüberliegenden Monumente und über dieselben hinaus auf das prachtvolle Gebirge, theils weil derselbe vermöge einer einfach sinnigen Einrichtung im Winter Wärme, im Sommer Schatten gewährte. Die Oeffnung der Nische liegt nämlich fast genau gegen Süden (SSW) und die Nische selbst ist so tief, dass die hochstehende Sommersonne wie in unserer Abbildung Fig. 238 den Schatten der Wölbung auf die Bank im Hintergrunde wirft, während sie bei tieferem Stande im Winter ungehindert die Nische mit ihren warmen Strahlen erfüllen kann. Die Ornamentik der Nische ist bizarr, namentlich gilt dies von den Pilastern, welche die Oeffnung einfassen, und welche in einer Doppelstellung über einander ohne trennende Balken aus einander hevorspringen. Die Malerei im Innern wird als ehemals gefällig geschildert, denn jetzt ist die ganze Auskleidung bis auf die Stuccoornamente des Eingangsbogens, welche unsere Abbildung zeigt, zerstört; eine Restauration ist ein Mus. Borb. vol. 15. tav. 25 gegeben; der Grund der Wölbung war blau, die muschelförmig behandelte Halbkuppel weiss, die Wandfelder, auf denen in natürlichen Farben kleine Thiere gemalt waren, roth gegründet, die dieselben trennenden Streifen oder Pfeiler dagegen schwarz gefärbt, während das leichte Ornament auf ihnen sich goldfarbig abhob. Das Giebelfeld der Nische umfasst eine kleine, aber unbeschriebene Gedenktafel.

Das an diese Nische grenzende Grabmahl, 22 auf dem Plane, ist namenlos und an sich auch wenig ausgezeichnet, in demselben aber wurde das schönste Werk in Glas gefunden, welches wir bisher neben der Portlandvase aus dem Alterthum besitzen. Es ist eine Vase von dunkelblauem Glase mit weisser Reliefdarstellung bakchischer Scenen in reichem Laubwerk, deren

Abbildung und Besprechung wir uns für den artistischen Theil unserer Betrachtungen aufsparen. Wir bemerken deshalb nur, dass das Grab von diesem Glasgefäss den Namen der *Tomba del vaso di vetro blu* erhalten hat.



Fig. 238. Halbkreisförmige Grabnische.

Auf dieses Grabmahl folgt nach einer leeren Ummauerung, 23 auf dem Plane, das der Guirlanden (*T. delle ghirlande*), 24 auf dem Plane, so genannt von den Verzierungen in Stucco an den Seiten, welche unsere nachstehende Abbildung (rechts) erkennen lässt. Das Grabmahl besteht aus einem einfachen,

auf einer Basis stehenden Mauerwürfel, an dem Pilaster vorspringen, vier an der Front, drei an den Seiten, zwischen denen die Guirlanden hangen. Neben diesem ebenfalls namenlosen Grabmahl sehn wir auf dem linken Theil unserer Abbildung eine in *opus reticulatum* gemauerte Grabeinfassung, 25 auf dem

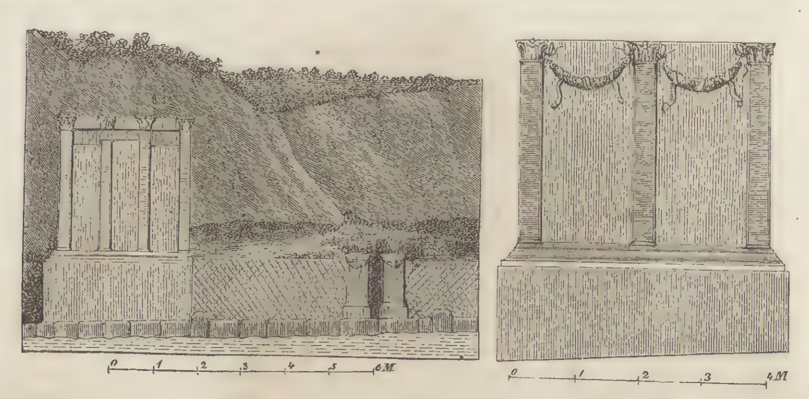


Fig. 239. Grabmahl der Guirlanden.

Plane, in welche ein äusserst enger Eingang zwischen zwei kleinen Altären hindurchführt. Innerhalb der Mauer sind nur ein paar namenlose Hermencippen gefunden worden. Von diesem Punkte bis zu der links in die Vorstadt führenden Strasse sind vor Alters noch drei, jetzt bis auf die Fundamente zerstörte Monumente gewesen, über welche Näheres nicht zu sagen ist. Hart an der Ecke der Gräber- und der erwähnten Vorstadtstrasse gegenüber der Basis der Reiterstatue 27 befindet sich das erst in neuerer Zeit gänzlich aufgedeckte, obgleich seit 1763 bekannte Cenotaph des Aedilen Titus Terentius Felix aus der Menenischen Tribus 26 auf dem Plan, dem nach Aussage der Inschrift (Mommsen No. 2337) nicht allein der Platz zum Grabmahl öffentlich geschenkt, sondern zu dessen Bestattung, sowie zur Aufrichtung des Monumentes die Stadt Pompeji 2000 Sesterzen (93⅓ Thaler) bezahlt hat. Mit Beihilfe dieser Summe hat seine Gattin, Fabia Sabina, Probus Tochter, das Grabmahl errichtet.

Bei dem Thore, *HT* auf dem Plane, dem wir uns auf der linken Seite der Strasse genähert haben, wenden wir unsere Schritte wieder der rechten Seite derselben zu, um den Rest der Monumente vom Thore abwärtsgehend zu betrachten. Das erste Denkmahl, welches sich uns nahe am Thore bietet, ist jene Nische, in der man das Gerippe eines Soldaten gefunden haben will (vgl. I. S. 30), 28 auf dem Plane, und welches man deshalb mit dem populären Namen eines Schilderhauses belegt hat. Die Beschaffenheit des kleinen Bauwerks aber, dessen Ansicht wir in Fig. 240 mittheilen, brachte Mazois dahin, in ihm vielmehr ein Sacellum oder eine Aedicula für die *dii viales* als ein Schilderhaus zu erkennen. Es ist, wie der Grundriss auf

dem Gesammtplan der Gräberstrasse erkennen lässt, eine viereckige und überwölbte Nische, an deren Seitenwänden steinerne Bänke angebracht sind, während in der Hinterwand eine viereckige Vertiefung sich befindet und in der Mitte ein jetzt zerstörter kleiner viereckiger, mit Hörnern an den Ecken verzierter Altar stand. Dass dies allerdings für ein Schilderhaus nicht eben besonders passe, ist klar genug, und der Umstand allein, dass der kleine Altar zerstört wurde und verschwunden ist, in Verbindung mit dem angeblichen Funde des Gerippes erklärt die oft, ja bis auf den heutigen Tag wiederholte Annahme. Mazois Gedanke ist an sich nicht unwahrscheinlich, eine doppelt vorgefundene Inschrift aber, an dem Altar und auf einem Cippus, der in der viereckigen Nische der Hinterwand aufgerichtet war und sich jetzt im Museum befindet (Mommsen No. 2315), lässt keinen Zweifel übrig, dass ein Drittes wahr sei. Die Inschrift sagt aus, dass dies Capellchen die Ruhestätte des Augustalen M. Cerrinius Restitutus sei, welchem die Decurionen diesen Platz geschenkt haben. Hiedurch wird auch auf die Bedeutung der oben besprochenen grösseren halbrunden Nische ein neues Licht geworfen. Jeden etwa noch übrigen Zweifel über die wirkliche Bestimmung der Nische beseitigt die frühe Nachricht bei Winkelmann im Sendschreiben § 46, welcher beide Inschriften an Ort und Stelle sah, sowie der Ausgrabungsbericht vom 13. Aug. 1763. Dieser weiss auch von keinem auf dem kleinen altarförmigen Stein gemachten Funde, und erwähnt nur in der Nische im Hintergrunde das auch von uns schon berührte mit der Inschrift versehene Piedestal einer nicht aufgefundenen Statue wodurch der Nachricht bei Gell *Pompeiana* 1821 S. 94 und 109, dass der Altar einen bronzenen Dreifuss getragen habe, der jetzt in das *cabinet secret* des Museum geschafft sei, so ziemlich jede Glaubwürdigkeit entzogen wird.

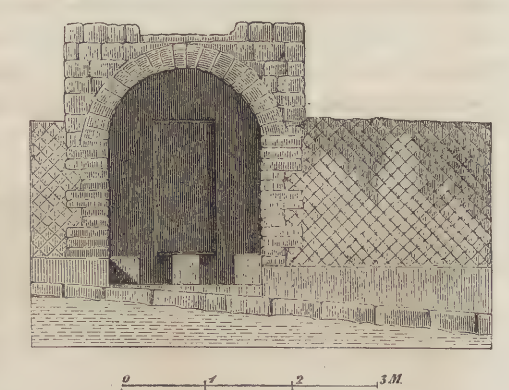


Fig. 240. Grabnische des M. Cerrinius.

Weiter hinausschreitend, befinden wir uns vor einer symmetrisch angeordneten Gruppe von Monumenten, bestehend aus zwei grossen unbedeckten halbrunden Sitzen von Stein, welche ein jetzt zerstörtes Grabmahl einfassen, 29, 30, 31 auf dem Plane. Die beiden Sitze von 6 M. Breite sind Grabdenkmähler in der Art wie die bedeckten Nischensitze, wie dies aus den Inschriften derselben hervorgeht. In der Mitte des ersteren (No. 29) fand man die Inschrift bei Mommsen No. 2316, welche das Monument als das des Aulus Veius bezeichnet, der Rechtsduumvir und aus der Bürgerschaft gewählter Militärtribun

gewesen, und welchem der Platz durch Decurionendecret unter Zustimmung des Volkes geschenkt ist. Die Lehne aber des zweiten Sitzes trägt in ihrer ganzen Ausdehnung in grossen und schönen Buchstaben die Inschrift, Mommsen No. 2318, welche aussagt, dass der Mamia, Publius Tochter, der öffentlichen Priesterin (der Ceres), dieser Ort zum Begräbniss durch Decurionendecret gegeben sei. Nach dieser Inschrift hat man das hinter diesem Sitze

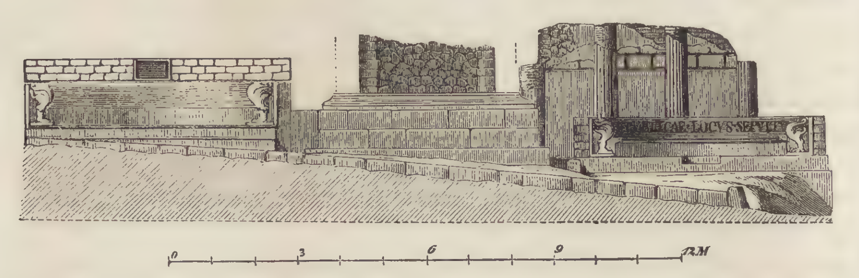


Fig. 241. Grabmähler des A. Veius, des M. Porcius und der Cerespriesterin Mamia.

befindliche, jetzt zerstörte Grabmahl, 32 auf dem Plane, irrig das der Mamia genannt. Beide Sitze sind sorgfältig gearbeitet und nach vorn mit zwei Löwentatzen abgeschlossen, wie wir sie als Abschluss auch an dem Sitze auf dem Forum triangulare und an der untersten Cavea des kleinen Theaters gefunden haben. Das zwischen diesen Sitzen eingefasste zerstörte Grab, dessen eigentliche Inschrift fehlt, namentlich zu bestimmen befähigt uns ein neben dem Sitze der Mamia eingepflanzter Inschriftstein (Mommsen No. 2317), der offenbar nur auf dies Grabmahl Bezug haben kann und in alterthümlicher Schrift aussagt, dass dem M. Porcius ein Platz von 25 □ Fuss zum Begräbniss verliehen sei, mit welchem Maasse der Platz des Grabmahls stimmt. Neben dem Sitze der Mamia führt eine kleine Strasse zu unten zu besprechenden Monumenten und wohl auch in die Vorstadt, jenseits welcher Strasse in einer eigenen Ummauerung, 33 auf dem Plane, ein anderer Inschriftstein gefunden wurde, der ein besonderes Interesse für uns hat. Es ist uns nicht entgangen, dass überwiegend die meisten Gräber an dieser Strasse angesehenen Personen angehören und dass die Plätze grösstentheils von der Stadt geschenkt sind. Auf diesen Umstand bezieht sich die erwähnte Inschrift (Mommsen No. 2314) und über ihn klärt sie uns völlig auf, indem sie bezeugt, dass auf Befehl des Kaisers Vespasian der Tribun T. Suedius Clemens nach Einsicht der Rechtsverhältnisse (*causis cognitis*) und nach Aufnahme der Maasse die von Privaten besessenen Plätze der Gemeine von Pompeji zurückgegeben habe. Wir sehn also, dass die Räume der Haupttheerstrasse von den Pompejanern zu Begräbnissplätzen ihrer angesehensten Bürger und Beamten ausersehen waren, und dass, weil an derselben schon manches Privatgrab stand, eine Art von Expropriation von Seiten der Centralgewalt in Rom durch einen ausserordentlichen

kaiserlichen Commissar vorgenommen werden musste, über deren Vollzug die Urkunde Zeugniss ablegt. Fanden wir noch Privatgräber an der Strasse, so dürfen wir annehmen, dass deren Bestand auf besonderen Rechtsverhältnissen beruhte, und voraussetzen, dass sie im Laufe der Zeit, wenn Pompeji nicht die grosse Katastrophe ereilt hätte, öffentlichen hätten weichen müssen. Es ist nicht unmöglich, dass wir auf eine solche Umwandelung die theils zerstörten, theils unvollendeten Grabmähler zu beziehen haben, denen wir auf unserer Wanderung begegnet sind.

Neben dem Sitze der Mamia zweigt sich, wie gesagt, eine kleine Strasse der Vorstadt ab, an der ein grosses, jetzt zerstörtes Grabmahl liegt, welches man gewöhnlich als das der Mamia bezeichnet, 32 auf dem Plane.

Innerhalb der Umfassungsmauer dieses Grabmahls aber sind verschiedene Inschriften und Grabcippen (Mommsen No. 2319—2322, 2324—2326, 2330) gefunden worden, welche verschiedenen Personen, darunter (2319) einer zweiten öffentlichen Cerespriesterin Istacidia, angehören und beweisen, dass das Grabmahl ein gemeinsames, vielleicht ein priesterliches war. Das Grab selbst bestand aus einem tempelartigen Bauwerk mit Pilastern auf erhöhter Substruction und lag innerhalb einer von kleinen Bogen durchbrochenen Umfassungsmauer, wie unsere Gesammtansicht Fig. 242 zeigt, während Fig. 243 links den Durchschnitt und rechts die Restauration vorführt. Aus dem Durchschnitt ersehen wir, dass in den Mauern Nischen für Urnen sich befanden, während ein grosser Steinpfeiler in der Mitte die Büsten der Verstorbenen oder Grablampen tragen mochte. Die Angabe Gells (Pompejana 1821 S. 109), dass umher an den Wänden Statuen gestanden haben, kann ich nicht verbürgen. Allerdings sind in dem ganzen Bereich der auf dem Plane mit 26—32 bezeichneten Gräber bei den zu verschiedenen Zeiten (1763, 1812 und neuerlich) vorgenommenen Ausgrabungen nicht wenige Statuen und Fragmenten von solchen gefunden worden und zwar sowohl männliche in weiten Togen wie weibliche in vornehmer und reicher Tracht; allein die Angaben über die Fundstellen sind in den Tagebüchern der Ausgrabungen zu unbestimmt oder für uns jetzt zu schwer genau zu ermitteln, als dass es möglich sein sollte von den erwähnten Bildern das eine diesem, das andere jenem Grabe zuzuweisen[25]). An dem Eingange der Strasse, welche rechts neben dem Sitze der Mamia zu diesem Grabe führt, war eine grosse Schlange, das Bild des *genius loci* angemalt, unterhalb dessen ein Ziegel vorsprang, auf welchen man kleine Opfergaben niedergelegt haben mag. Jetzt ist dies Alles vollkommen zerstört. Diese Strasse aber führt nicht nur zu dem genannten Grabe, sondern zu mehren von eigenen Mauern umgebenen Abtheilungen dieses antiken Friedhofes, in denen man ausser mehren Inschriften (Mommsen 2327—2336) auf Hermencippen, auch Statuen und Statuenfragmente, einige mehr oder weniger zerstörte nicht sehr erhebliche Monumente und einige mit Thonplatten bedeckte Gräber in der Erde, in denen ganze Gerippe

(also von Begrabenen) sowie verbrannte Knochen aufgefunden wurden. Die Mauern dieser Abtheilungen waren theils mit Masken, theils mit Stierschädeln



Fig. 242. Grosses Grabmahl an der Nebenstrasse.

decorirt. In den ersteren hat man verkehrter Weise ein Zeichen sehen wollen, dass dieser Platz zum Begräbniss von Schauspielern gedient habe, während

die Masken nach mehrfacher Analogie nur als ein allgemeines Grabessymbol, die abgeworfene Maske des Lebens gelten können. Noch ungleich verkehrter hat man die mit den Stierschädeln decorirte Abtheilung sogar zum Viehbegräbnissplatz (*sepolcro dei bestiami*) machen wollen, während in Wahrheit diese Bukranien, wie sie oft zur Verzierung von Altären und sonstigem heiligem Geräthe verwendet wurden eben auch Nichts sind, als ein auf Opfer

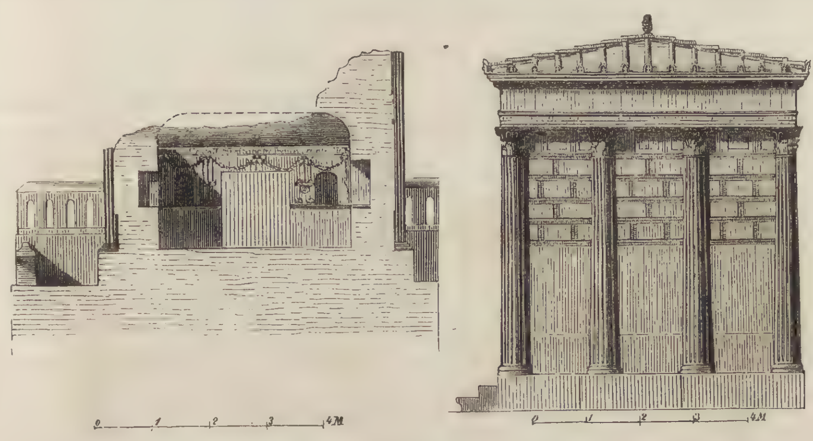


Fig. 243. Durchschnitt und Restauration des grossen Grabmahls.

hinweisendes Symbol. Der Annahme einiger Schriftsteller, dieser Platz sei das Ustrinum gewesen, steht hauptsächlich die Auffindung von Gräbern in demselben entgegen; doch mag auch das öffentliche Ustrinum hier gewesen sein. Den Eingang zu der ersten dieser Abtheilungen durch eine eigene Thür lässt unsere Ansicht Fig. 242 erkennen.

Fünftes Capitel.

Die monumentalen Reste und Zeugnisse des Verkehrs und des Lebens.

Erster Abschnitt.

Mobilien, Geräthe und Gefässe.

Wir haben bei der Wanderung durch eine Anzahl der bemerkenswerthesten pompejaner Häuser allerdings hier und da auch des in den ver-

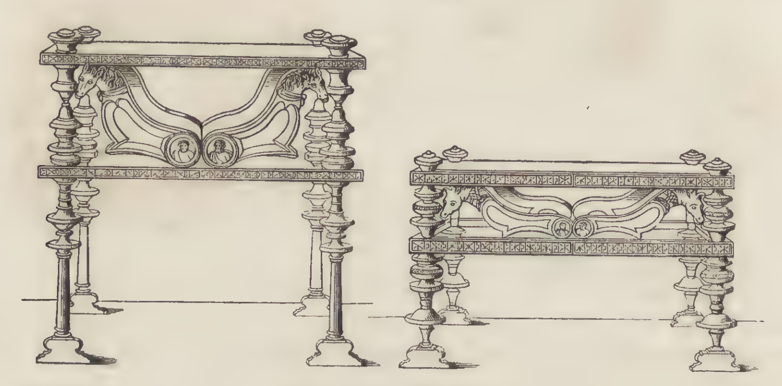


Fig. 244. Zwei Bisellien.

schiedenen Zimmern gefundenen und für ihre Bestimmung charakteristischen Hausraths im weitesten Sinne, der gemauerten Bettstellen, der in die Wände vertieften oder an denselben befestigt gewesenen Schränke und Börter, der Speisesophas, Geldkisten, dann auch der Candelaber, Kessel, Lampen u. s. w. gedacht; allein das ist doch mehr gelegentlich geschehn, und zwar aus dem bedachten Grunde, um einerseits unsern Lesern jene sich immer wiederholenden Verzeichnisse wichtiger und unwichtiger Geräthe und Gefässe zu ersparen, welche die Lectüre der Fundberichte bis zur Unleidlichkeit ermüdend machen, und nun andererseits die hier in Frage kommenden Gegenstände in einer systematisch geordneten Auswahl zu vollständigerer Uebersicht bringen zu können, als es bei der Verflechtung in die Darstellung der Häuser in ihrer architektonischen Anordnung und in ihrer künstlerischen Decoration möglich gewesen wäre. Wir wollen nun versuchen, von dem ganzen antiken Hausrath aller und jeder Art, welcher die Häuser in Pompeji erfüllte eine so vollständige Anschauung zu geben, wie dies innerhalb gewisser, nothwendig einzuhaltender Grenzen thunlich ist.

Beginnen wir mit dem, was wir Mobilien nennen, obgleich deren Man-

ches, wie die gemauerten Bettstellen in Pompeji eben nicht mobil gewesen ist, so müssen wir constatiren, dass deren Funde nicht so zahlreich und bedeutend gewesen sind, wie man vielleicht vermuthen mag. Der Grund hiervon ist ein doppelter. Erstens ist natürlich alles aus vergänglichen Stoffen, namentlich alles aus Holz Verfertigte bis auf verhältnissmässig geringe Reste verkommen und untergegangen, und erst das neuste conservative Verfahren bei der Ausgrabung hat auch von diesen Dingen Manches so weit erhalten, dass es entweder durch neue Nachbildung ersetzt oder in Gyps abgegossen werden konnte. Von ein paar in Gypsabgüssen erhaltenen merkwürdigen Gegenständen werden wir demnächst unsern Lesern die ersten überhaupt gemachten Abbildungen vorlegen. Aber Alles, was man auf diese Weise hat gewinnen können und Alles, was man in der Zukunft noch gewinnen mag, wird gegenüber der Masse des rettungslos verlorenen Holzwerks immer wenig bleiben, und das trifft besonders die Mobilien; denn dass Holz mit verschiedenen Verzierungen aus anderen Stoffen, Elfenbein, Metall und dergleichen auch im Alterthum das Hauptmaterial der Möbelschreinerei gewesen sei, braucht kaum gesagt zu werden. Dazu kommt aber noch ein Anderes. Es ist nämlich eine Thatsache, dass das Mobiliar der Alten ungleich einfacher und weniger mannigfaltig war als das unsere, indem namentlich die vielerlei Schränke und Commoden, die unter wechselnden Namen und Bestimmungen unsere Häuser erfüllen, als Mobilien fast ganz fehlen, und entweder durch eingetiefte oder angehängte Wandschränke oder durch kofferartige Kasten ersetzt wurden. Mit Tischen, Sitzen, sophaartigen Lagern, Betten und Kasten ist im Grunde das antike Mobiliar erschöpft, wobei freilich innerhalb dieser Kategorien Mannigfaltigkeit nicht ausgeschlossen ist, und auch nicht bestritten werden soll, dass Das und Jenes über dieselben hinausgeht.

Beginnen wir unsere Rundschau in den Mobilien Pompejis mit den Schlafzimmern. In denselben finden wir in der Regel nur die Bettstelle, am gewöhnlichsten, wie bereits mehrfach bemerkt, in einem Alkoven der Hinter- oder einer Seitenwand, welcher, wie das Beispiel des halbrunden Cubiculum in der Villa des Diomedes uns lehrt, wohl durch eine an einer Stange und Ringen hangenden Gardine verschlossen wurde. In anderen Fällen mag man ein Geräth, welches wir eine »spanische Wand« nennen würden, wie auch wir das thun, um die Lagerstatt oder das Bett gestellt haben. Ein solches Geräth, wohl eines der in seiner Erhaltung merkwürdigsten ist der Bettschirm, welchen unsere folgende Figur nach einer von mir selbst gefertigten Zeichnung darstellt, für welche ich auf die Nachsicht meiner Leser rechne. Ich kann freilich nicht verbürgen, dass dieselbe, deren Gypsabguss in demselben Hause steht, wo sich die Leichenabgüsse finden, in einem Schlafzimmer aufgefunden worden ist, allein ihr Zweck kann kein anderer gewesen sein, als den wir mit dergleichen Geräthen verbinden. Dies antike Stück, welches uns die 3 Theile des Schirmes *a. b.* (in der Abbildung unsichtbar, hinter *a*) und *c.* zusammengelegt zeigt, besteht

aus einem festen, ziemlich massiven Holzrahmen, der auf der halben Höhe durch einen Querbalken getheilt wird. Da wo dieser Querbalken in den Hauptpfosten eingezapft ist, ist der letztere mit einem bronzenen Knopfe verziert, der jetzt fest auf dem Gyps haftet. In diese feste Umrahmung sind nun feine hölzerne Stäbe senkrecht und wagerecht eingespannt, welche je 3 Quadrate in der Breite und ihrer 4 in der Höhe jeder der beiden Abtheilungen bilden und auf ihren Schneidungspunkten mit Knöpfen aus weissem Knochen verziert sind, die ebenfalls auf dem Gyps haften. Weiter spannen sich noch feinere hölzerne Stäbe in den Diagonalen durch die eben beschriebenen Quadrate, und endlich ist der Grund des Rahmens von hinten her mit starkem zwilligartigem Zeuge gefüllt, dessen Textur sich auch im Gybsabguss noch erkennen lässt. — Die antiken Bettstellen waren von Holz, von Bronze oder auch von Elfenbein und natürlich in sehr verschiedenem Grade einfach oder reich gearbeitet. Metallene Bettstellen scheinen in Pompeji nicht oder nur sehr selten vorgekommen zu sein, wenigstens sind deren keine vorgefunden worden. Dagegen sind einige Fragmente elfenbeinerner Bettgestelle, namentlich gedrechselte Füsse, aufgefunden, und von uns früher schon erwähnt, so dass man, die leichte Zerstörbarkeit dieses Materials erwägend, auf eine nicht gar zu seltene Verwendung desselben schliessen darf. Von dem Kopfende einer hölzernen Bettstelle ist ebenfalls ein Gypsabguss, den folgende Figur (nach meiner Zeichnung) wenigstens einigermassen vergegenwärtigen wird, in dem oben genannten kleinen Localmuseum in Pompeji vorhanden. Der halbrund gebogene Ablauf oben und die mit fünf Spiegeln (Pannelen) verzierte Fläche darunter wird wohl Jeden an manches Aehnliche bei uns erinnern. Die Breite dieses Bettkopfes scheint darauf hinzuweisen, dass dasselbe für zwei Personen bestimmt war. Am häufigsten aber findet man die Bettstelle durch Mauerwerk hergestellt, und zwar als eine gewöhnlich etwa 7—8 Fuss lange, 3 Fuss breite und nur 2—2½ Fuss hohe Stufe, deren vorderer Rand zuweilen um einige Zoll erhöht ist. Auf diese gemauerte

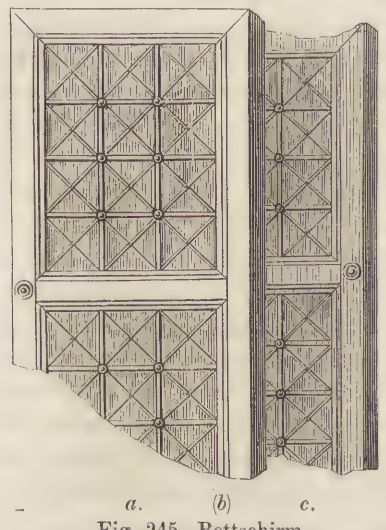
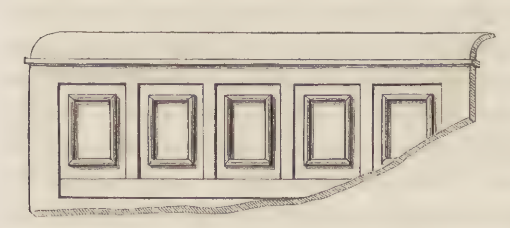


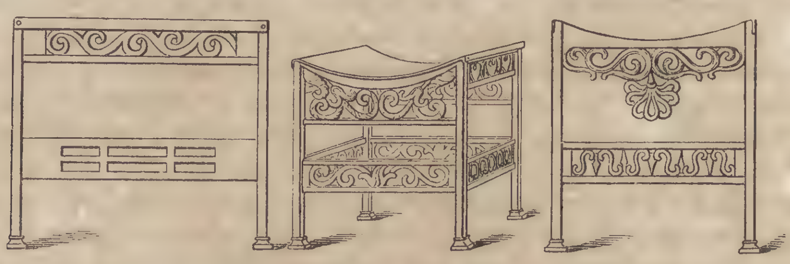
Fig. 245. Bettschirm.


Fig. 246. Kopfende eines hölzernen Bettes.

Unterlage wurden die Matratzen oder Decken und Kissen gebreitet. Dass im Schlafzimmer und in seinem Procoeton, wo ein solches vorhanden war, noch etliche andere Mobilien, Sitze, Waschtische und Kleiderkisten, sowie dergleichen für Kostbarkeiten, die man in den innersten Gemächern verwahrte, gestanden haben, ist natürlich anzunehmen, obgleich von denselben Nichts vorgefunden ist, ausgenommen den gemauerten Waschtisch im halbrunden Cubiculum der Villa des Diomedes (I. S. 331). An den Wänden haben wir mehrfach die Löcher gefunden, in denen Börter befestigt gewesen sind. Die nicht selten in verschiedenen Räumen der Häuser in Resten aufgefundenen grossen Kisten bezeichnet man wohl mit Unrecht durch die Bank als Geldkasten; es mögen auch ganz andere Dinge, namentlich Kleidungsstücke in ihnen bewahrt worden sein. Die Scharniere von solchen Kisten und wohl auch anderen Mobilien, wurden gewöhnlich aus Knochen und zwar aus jenen in unübersehbarer Zahl aufgefundenen Knochenröhren gebildet, welche man früher als Flötenstücke bezeichnete, und deren wirkliche Bestimmung erst ganz neuerlich nachgewiesen worden ist[26].

Besser erhalten sind uns die Mobiliargegenstände der Wohn- und Esszimmer welche in Sitzen und Tischen bestehen. Die antiken Sitze, Stühle und Sessel sind uns in Malereien in anmuthigster und reichster Mannigfaltigkeit überliefert, so dass wir eine lange Reihe von Formen in denselben verfolgen können. Diese beginnen bei dem einfachen lehnenlosen Klappstuhl, dessen Beine in der Regel als Thierbeine gestaltet, dessen Sitz aus einem Stück Leder, Leinen oder Wollenzeug über Gurten gebildet ist, treten sodann als feste Sessel mit vier in leichter Säulenform gestalteten Füssen und gradem Sitzbrett und als eben solche mit ausgerundetem Sitz auf; ihnen folgen Klappstühle mit schräge zurückliegender Lehne, welche gerundet und oben geschweift dem Körper die bequemste Stütze bieten musste, die man sich denken kann. Endlich, um nur die Hauptformen anzuführen, da das Détail uns in's Endlose führen würde, schliessen sich die s. g. Throne (*solia*) die eigentlichen Armlehnstühle mit hoher und grader Lehne, weitem, von Armstützen begrenztem Sitz an, welche als die Sitze von Göttern und vornehmen Personen vorkommen. Die Bisellien, über deren Bedeutung wir bereits geredet haben, wollen wir im Vorbeigehen der Vollständigkeit wegen erwähnen. Von dem ganzen Reichthum dieser Formen ist in Natura in Pompeji nur sehr Weniges gefunden; dass Holz begreiflicher Weise grade für Stühle und Sessel das Hauptmaterial war, hat deren Untergang bedingt. Von gewöhnlichen lehnelosen Sitzen führen wir beispielsweise die beiden in Fig. 247 folgenden von Bronze, den einen in perspectivischer, den anderen in geometrischer Ansicht von zwei Seiten gezeichnet an. Die geschmackvolle Art der einfachen Verzierung werden unsere Leser lieber in der Abbildung als in unserer Beschreibung studiren, wir wollen nur auf die Schweifung des Sitzes aufmerksam machen, welche das Sitzen auf diesen Sesseln selbst ohne Polster bequem macht.

Von zweien bronzenen Bisellien steht die Abbildung (Fig. 244) diesem Abschnitt voran; auch bei ihnen überlassen wir die Betrachtung des Ornaments



Figur 247. Zwei Sessel von Bronze.

unsern Lesern und weisen dieselben nur auf die in demselben hervortretenden Pferdeköpfe, welche auf ritterlichen Stand deuten mögen, und auf die *en médaillon* in die Verzierung eingelassenen Silensbüsten hin, deren Bedeutung nicht feststeht. Die in Herculaneum gefundenen *sellae curules* gehn uns hier nicht an.

Nächst den Sitzen erwähnen wir die Ruhebetten und Sophas, (wenn wir *lectus* und *lectica* so übersetzen dürfen) die wir ebenfalls in grosser Fülle aus Bildwerken kennen, in Natura dagegen in Pompeji nur selten gefunden und in diesen Ausnahmefällen bereits angeführt haben (s. z. B. I. S. 293). Eine von den zierlichen Ruhebetten und Speisesophas mit elfenbeinernen, bronzenen, auch versilberten Füssen sehr verschiedene Art von Lagern sind jene gemauerten Triclinien im Freien, die wir bereits früher in mehrfachen Beispielen besprochen und abgebildet haben. Ueber diese ist Nichts hinzuzufügen; was aber die sei es beweglichen, sei es mit den Füssen in den Boden eingelassenen oder befestigten Ruhebetten und Speisesophas von Holz, Metall, Elfenbein anlangt wollen wir noch bemerken, dass sie in alten Kunstwerken in zierlichster Eleganz erscheinen. In allen Fällen wurden sie beim Gebrauche mit beweglichen, zum Theil matratzenartigen, zum Theil pfühlartigen Polstern, auf welche man den linken Arm stützte, belegt. Als einfache Form der Ruhebetten können wir die lehnelosen Bänke betrachten, die wir gemauert in einigen Häusern im Atrium, oder den Alae, von Bronze im Tepidarium der kleineren Thermen fanden.

Viel seltener sind in Kunstwerken Tische dargestellt, wovon der hauptsächliche Grund in der geringeren Mannigfaltigkeit des Gebrauchs gelegen ist. Sitze brauchten die Alten ungefähr so viel wie wir, obgleich sie bei mehr Gelegenheiten lagen als wir es thun; Tische hatten sie weit weniger als wir, die wir in Ess-, Sopha-, Spiel-, Toiletten-, Schreib- und anderen Tischen eine ganze Heerschaar besitzen. Esstische hatten die Alten in ihren Triclinien natürlich, und zwar in recht verschiedener Form, mehrfüssig und einfüssig, und von sehr verschiedener zum Theil grosser Kostbarkeit. Die einfach-



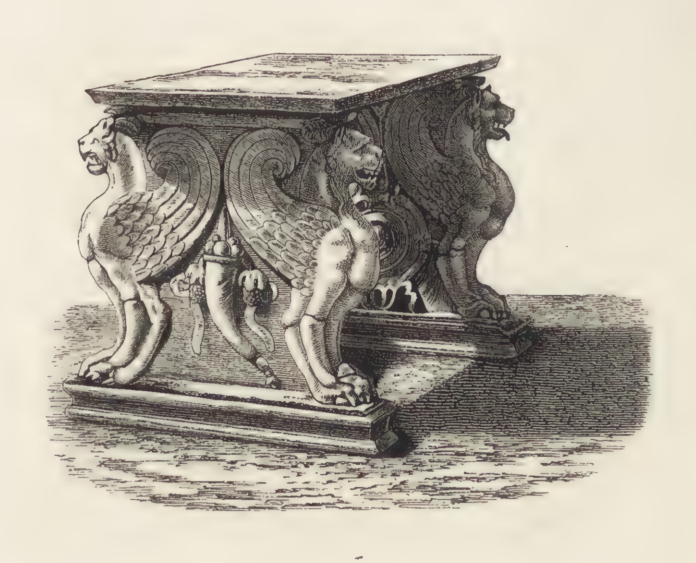
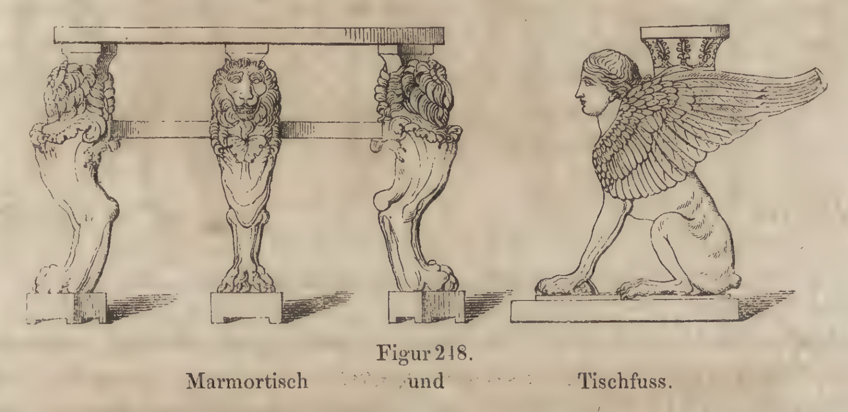


Fig. 249. Zwei Marmortische.

sten Esstische sind die gemauerten Monopodien, wie derjenige im Hause des Sallustius und der andere im Triclinium funebre, auf deren massiven Fuss man ein Blatt von glattem Holz oder auch eine Steinplatte legte. In hölzernen Tischen wurde, in Material und Verzierung, ein zum Theil fabelhafter Luxus entfaltet, und auch die steinernen sind, wenn sie aus weissem oder farbigem Marmor gearbeitet wurden, grossentheils ebenfalls gar kostbare Prachtmobilien, welche ausser als Esstische, namentlich auch als Schautische für kostbare Gefässe dienten. Diesen Zweck können wir bei den schönsten der wenigen in Pompeji gefundenen Marmortische voraussetzen, von denen wir in der folgenden Figur 248 links das besterhaltene Prachtexemplar aus dem Hause des



Figur 248.
Marmortisch und Tischfuss.

kleinen Mosaikbrunnens, rechts ein kostbares Fragment, einen Fuss in Gestalt einer meisterhaft gearbeiteten kauernden Sphinx aus dem Hause des Faun unsern Lesern vorführen. Andere sind weniger reich und schön decorirt, jedoch bestehn ihre Füsse meistens wie in unserem vollständigen Beispiel aus stilisirten und tektonisch behandelten Thier- meistens Löwenklauen. Derartige Tische haben meistens ihren Platz im Tablinum, etwas anders gestaltet finden wir sie im Atrium, vielfach über einem Puteal hinter dem Compluvium mit dem augenscheinlichen Zweck, die Schöpf- und Wassergefässe oder diejenigen Gegenstände aufzunehmen, die man im Wasser kühlen wollte. Hier sind sie oftmals ganz einfach mit zwei durchgehenden Füssen und schlichtem dickem Blatt. In anderen Fällen dagegen, von denen unsere hier beigegebene Figur 249 zwei Beispiele bietet, und zwar ein ganz erhaltenes aus der *Casa dei principi Russi* und ein besonders prächtiges ohne Blatt, aus der *Casa di Corn. Rufo* sind die durchgehenden Füsse reich mit Sculptur verziert, und stellen über den stützenden Löwentatzen, die sich auch hier wiederholen, die Leiber und Köpfe mehr oder weniger fabelhafter geflügelter Thiere dar, während sie auf der Mittelfläche oft mit einem Füllhorn, wie in unserem einem Beispiel, oft mit verschiedenen Ornamenten, wie in dem anderen verziert sind. Putztische hatten die Alten ebenfalls, jedoch sind uns deren

keine erhalten. Eine eigene leichte Art von Tischchen stellen die bronzenen Dreifüsse (gelegentlich Vierfüsse) dar, welche freilich ursprünglich den Küchengeräthen angehören und zur Aufnahme von Kesseln bestimmt waren, die aber, wie in den folgenden Beispielen, zum Theil von solcher Zierlichkeit

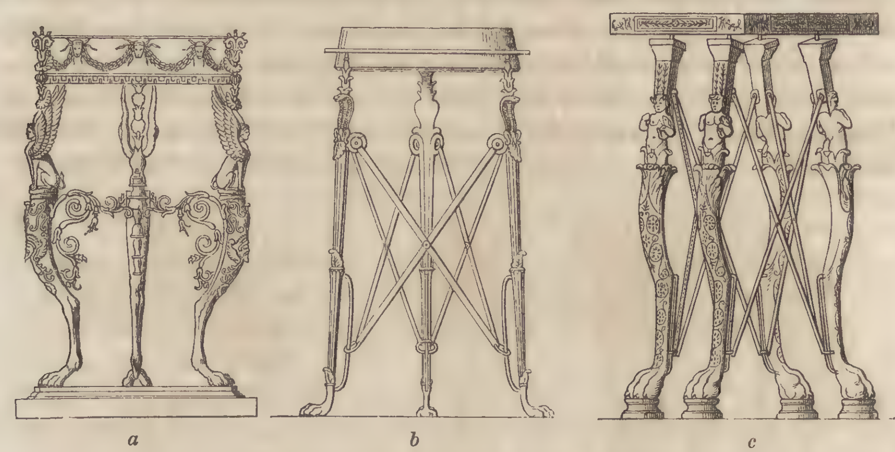


Fig. 250. Dreifüsse und Vierfuss von Bronze.

und Eleganz sind, dass sie für diesen ursprünglichen Zweck wenig geeignet erscheinen, vielmehr sich nur als leichte Tische mit losem Blatt darstellen, die man im Wohnzimmer, im Tablinum oder Atrium stehn hatte, um dies und das aus der Hand zu legen, oder um Blumenvasen oder einzelne Prachtgefässe darauf zu stellen. Durch kein Beispiel wird das klarer bewiesen, als durch den Vierfuss in unserer Figur *c*, den man von den Dreifüssen durchaus nicht trennen kann; denn hier ist die Tischplatte von *rosso antico* mit um den Rand umlaufender bronzener Verzierung erhalten, und in sie sind die vier Füsse eingezapft. Ein verwandter Gebrauch der Dreifüsse zum Schmucke des Speisesaales ist schon homerisch und für Pompeji wird er mit dadurch bestätigt, dass diese Mobilien nicht in der Küche, sondern in Wohnräumlichkeiten aufgefunden sind. Von den beiden mitgetheilten Probeexemplaren von Dreifüssen zeichnet sich das eine durch grosse Zierlichkeit und reichen Schmuck aus, während das andere durch eine Vorrichtung zum Höher- und Niedrigerstellen interessant ist, welche sich bei dem Vierfuss wiederholt. Die Beine sind oben in Scharnieren beweglich und die ebenfalls beweglichen Querstäbe enden in einen Ring, der an einem Metallstab an den Beinen herauf und hinunterläuft, so dass vermöge dieser Vorrichtung der Dreifuss bei breiter Auseinanderstellung der Füsse um $1/4$ der Höhe seiner Beine erniedrigt, bei engerer Fussstellung um so viel erhöht werden kann. Angesichts aller dieser und vieler anderen antiken Tische können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, wie viel reiner der Geschmack der Alten war als der moderne, in-

dem sie allen Schmuck auf die Füsse und auf die Kante des Blattes verwendeten, nicht aber wie es seit der Renaissance geschieht, auf die Fläche dieses letzteren, welche zum Bestellen oder Belegen bestimmt ist, und auf der das Ornament verschwindet oder für das Auge wenigstens unterbrochen wird, sobald der Tisch seinen Zweck erfüllt, irgend Etwas zu tragen.

Auch dürfte hier der Ort sein, die Bemerkung einzuschalten, zu der uns die neusten Ausgrabungen die Unterlage geliefert haben, dass nämlich, mag der grösste Theil der pompejaner Mobilien an Ort und Stelle oder in den benachbarten Städten gearbeitet worden sein, man prächtigere Stücke weiterher, ja aus der Hauptstadt selbst bezog. Den Beweis liefert ein im Localmuseum des Directorialgebäudes von Pompeji aufbewahrtes Plättchen von Bronze, welches nebst verschiedenen Ornamenten, unter denen zwei jugendliche Ammonköpfe hervortreten, zum Beschlag eines Mobiliarstückes von Holz diente und die Inschrift C. CALPVRNIIVS. ROMAE. F*(ecit)* trägt.

Das ausser den zum eigentlichen Mobiliar des Wohnhauses gehörenden Tischen sich deren in jedem Haushalt, in Küchen, Anrichtezimmern, Bäckereien u. s. w. und in vielen Läden und Werkstätten noch manche andere zu verschiedenem Gebrauch bestimmte Tische fanden, versteht sich so ganz von selbst, dass wir es kaum zu erwähnen brauchen, und auch dass diese Tische, seien sie von Holz, seien sie gemauert und mit hölzernen oder steinernen Platten je nach dem Bedürfniss belegt, immer ganz einfach und praktisch waren, werden sich unsere Leser selbst sagen und aus einigen Beispielen, die wir in den Häusern vorgefunden haben, erinnern.

Einen wichtigen Platz unter den Mobilien des Wohnhauses nehmen die Candelaber ein, wichtig sowohl in praktischem als in decorativem und künstlerischem Betracht. Von keiner Art antiker Mobilien ist in Pompeji eine so grosse Zahl und eine so grosse Mannigfaltigkeit aufgefunden worden, wie von Candelabern, und in wenigen anderen zeigt sich die unermüdliche und unerschöpfliche Erfindungsgabe der Alten so glänzend und erstaunlich, wie in diesen Geräthen. Wir können über die Candelaber nicht reden, ohne einige Worte über die antike Beleuchtung voranzusenden. Dieselbe stand, was die Production intensiven Lichtes anlangt, keineswegs auf einer hohen Stufe der Ausbildung, namentlich deshalb nicht, weil bei dem die Benutzung von Lichten (Kerzen) fast ganz ausschliessenden Gebrauch der Lampen die Alten keine jener Erfindungen gemacht hatten, durch welche wir, die Hitze der Flamme concentrirend, die Verbrennung im Wesentlichen auf das aus dem Brennmaterial sich bildende Gas nebst der Verzehrung des Rauches beschränken. Von Gläsern, welche die leuchtende Flamme umgaben, kommt nicht eine Spur vor, und die antiken Lampen, selbst die grössten und schönsten, sind in ihrem Mechanismus grade so vollkommen und nicht vollkommener, als die kleinen Lämpchen, die wir in unseren Küchen und Gesindestuben zu verwenden pflegen. Denn jede antike Lampe besteht aus einem weiteren, gewöhnlich flachen, runden Behälter für

das Oel und den dasselbe aufsaugenden Docht, welcher aus einer an das Oelgefäss angefügten Lichtschnauze, hervorsteckte. Grade dasselbe Princip zeigen noch heutigen Tages auch die Stubenlampen besonders in Rom, die von den antiken nur darin abweichen, dass sie von Messing gemacht und an einem den antiken Candelaber ersetzenden Stiel hinauf und hinabschiebbar sind. Wer diese römischen *lumi* aus Erfahrung kennt, der weiss, wie schlecht sie ihm (namentlich ehe er sich an sie gewöhnt und civilisirtere Lampen vergessen hatte) geleuchtet haben, mochten sie auch mit drei und vier Flammen brennen, welche, um nicht trotz der Verwendung von Olivenöl erster Qualität, unerträglich zu dunsten, klein gehalten werden müssen, in jedem Luftzuge flackern und im Winde auslöschen. Was von diesen modern-antiken, das gilt ebenso von den wirklich antiken Lampen, und namentlich gilt das, dass man auch bei deren kleinen Flammen in der Vervielfachung dieser das einzige Mittel zur Steigerung der Beleuchtung besass. Wollte man ja einmal eine grössere Flamme brennen lassen, so musste man für einen Rauchfang über derselben Sorge tragen, wovon uns in der immerbrennenden Lampe des Kallimachos im Tempel der Polias in Athen, bei der der Rauchfang als ein Palmbaum gestaltet war, ein interessantes Beispiel überliefert ist. Die Vervielfältigung der Flammen erreichte man nun entweder, wie wir dies z. B. in den kleineren Thermen gefunden haben, durch die Aufstellung einer grösseren Anzahl von Lampen mit einer Flamme oder Lichtschnauze, welche *myxa* hiess und der einflammigen Lampe den Namen *monomyxos* gab, oder durch die Vervielfältigung der Lichtschnauzen an einer Lampe, welche nach deren Zahl mit den Namen *dimyxos* (zweischnauzig) oder *bilychnis* (zweiflammig), *trimyxos* (dreischnauzig) oder *trilychnis* u. s. f. belegt wurde. Als das einfachste Material erscheint gebrannter Thon, neben dem jedoch vielfach auch Bronze verwendet wurde. In beiden Hauptmaterialien, Thon und Bronze, zu denen gelegentlich edlere Metalle kamen, finden wir die Lampen von der allereinfachsten Form sich durch eine fast unübersehbare Reihe von Ornamenten bis zu äusserst zierlichen und schönen Kunstwerken erhebend, wobei natürlich die Blüthe der Entwickelung der Bronze zufällt. In den folgenden Abbildungen Fig. 251 haben wir eine Reihe pompejanischer und herculanensischer Lampen zusammengestellt, in der die Hauptstufen des Aufsteigens sowohl in Bezug auf die Zahl der Flammen wie desjenigen von der einfachsten Form bis zur kunstvollsten unsern Lesern vergegenwärtigt werden.

Die einfachste Grundform der antiken Lampe vergegenwärtigt uns das Lämpchen *a* aus gebranntem Thon. Derartige Lämpchen sind in unübersehbarer Masse in allen Theilen des weiten Römerreichs gefunden, sind in der Regel von nicht glasurtem, einmal gebranntem Thon, sehr oft in der einfachsten Weise dadurch verziert, dass mit einem scharfen Instrument auf den Deckel oder den Bauch des Oelbehälters Kreise, Spiralen oder sonstige Linien eingerissen, oder dadurch dass diese Linien mit einer blassrothen Farbe auf-

getragen sind. Von den beiden Löchern in der Lampe dient dasjenige im Bauch, welches, wie wir sehen werden, bei besseren Lampen mit einem oft sehr hübsch verzierten Deckel verschlossen wird, zum Eingiessen des Oeles, dasjenige in der Schnauze für den Docht. Zu diesen beiden natürlich immer vorhandenen Löchern kommt oft noch ein viel kleineres drittes am Anfang der Schnauze, welches entweder zum Herausstochern des Dochtes, oder viel wahrscheinlicher noch dazu diente, um den nöthigen Luftdruck zu vermitteln, falls die Oelöffnung durch einen Deckel verschlossen war. Zu den einfachen Verzierungen dieser kleinen Thonlampen gesellt sich sehr oft noch der unter

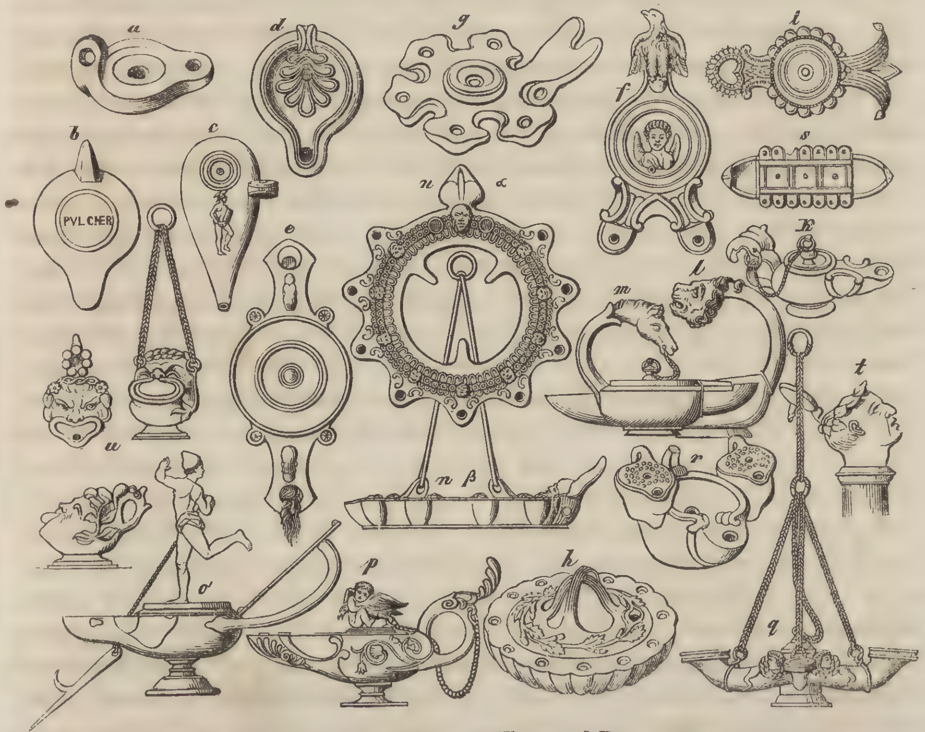


Fig. 251. Lampen von Thon und Bronze.

dem Fuss eingestempelte Name des Fabrikanten, wie dies beispielsweise das Lämpchen *b* zeigt. Dieser Name steht entweder, wie hier, im Nominativ und allein PULCHER, oder mit einem F (*fecit*) hinter sich, oder steht im Genetiv allein, z. B. TITINI, des Titinius Lampe oder Machwerk, oder was man sonst ergänzen will, oder auch mit vorhergehendem OF., d. h. *officina*, Fabrik, z. B. OF. ATIMETI, Fabrik des Atimetus. — Die Lämpchen *a* und *b* vergegenwärtigen uns, wie gesagt, die gewöhnliche Grundform, welche wir noch vielfach wiederfinden werden, welche aber nicht so ausschliesslich sich findet, dass daneben nicht andere, zum Theil verwandte Formen vorkämen. Als

Beispiel einer solchen diene das Lämpchen *c*, bei dem die Schnauze als runde Spitze verlängert und der Griff seitwärts angebracht ist. Auf ihr finden wir nun auch zuerst eine jener figürlichen Verzierungen, welche fast den ganzen Kreis darstellbarer Gegenstände umfassen, und welche insbesondere eine fast vollständige und sehr mannigfaltige mythologische Folge enthalten, in welcher eines der wesentlichsten Interessen der antiken Lampen liegt. Auf unserem Lämpchen finden wir einen kampfbereit stehenden Gladiator, wogegen uns das in gewöhnlicher Weise gestaltete Lämpchen *d* ein palmettenartiges Ornament zeigt, in dessen Mitte das Oelloch durchgebohrt ist. Unter *e* bringen wir ein in mehrem Betracht interessantes Beispiel einer *bilychnis* von Bronze in der Oberansicht, welche sich von der in der Folge noch vorzufindenden gewöhnlichsten Form der zweiflammigen Lampen dadurch unterscheidet, dass bei ihr die Schnauzen einander gegenüber liegen, anstatt wie gewöhnlich neben einander. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, dass unsere Lampe zum Hängen an Kettchen bestimmt war, welche in die als Haken behandelten ornamentalen Gänseköpfe auf den Schnauzen eingehängt wurden. Eine ganz besondere Wichtigkeit erhält unsere im Uebrigen sehr einfache Doppellampe dadurch, dass man in ihrer einen Schnauze den Docht steckend fand, wie unsere Abbildung zeigt. Dieser einzig antike Docht besteht aus gehecheltem, aber nicht gesponnenem Flachs, der zu einer Art von Strick zusammengedreht ist, und verdankt seine Erhaltung der Berührung mit dem Metall, einem Umstande, der auch sonst noch manchen leicht zerstörbaren Gegenstand in Pompeji hat auffinden lassen, wie z. B. leinene Geldbeutel, das wollene Futter von Bronzehelmen u. dgl. m. Einen reicher verzierten bronzenen Dimyxos der gewöhnlichen Form finden wir bei *f*; sein Griff ist als Adler gestaltet und auf der Decke seines Oelbehälters, aus dem die beiden Lichtschnauzen nebeneinander entspringen ist die Büste einer Luna vor der Mondsichel ausgetrieben, welche wir zugleich als ein Exempel dieser mythischen Darstellungen beibringen, und bei der wir unsere Leser auf die nach damaliger Sitte als Perücke gestaltete Haartracht aufmerksam machen wollen. Ehe wir zu weit in der aufsteigenden Entwickelung der Ornamente fortschreiten, müssen wir ein paar an sich einfache vielflammige Lampen *g*, *h* betrachten, von denen die erstere sehr deutlich den Uebergang der gewöhnlichen Form mit neben einander stehenden Lichtschnauzen zu der kreisförmigen Stellung der Flammen zeigt, welche wir in der zweiten Lampe *h* finden. Bei ihr ist der mit dem Kranze verzierte Theil der Oelbehälter, das Loch zum Eingiessen sehn wir rechts, das kleine Loch für die Luft nach vorn. Dadurch, dass dies nur einmal, nicht aber bei jedem Flammenloch vorhanden ist, wird, denke ich, sein angegebener Zweck recht deutlich. Ein anderes Beispiel einer ringförmigen Hängelampe mit mehr Verzierung finden wir bei *n* α und β, die drei nach innen stehenden Zapfen sind durchbohrt und in ihnen waren die Ketten zum Aufhängen befestigt. Die Löcher zum

Oeleingiessen sieht man oben neben dem Silenskopf, hinter dem ein kleiner Griff angebracht ist. Unter *i* bringen wir ein kleines, aber sehr anmuthig und reich gestaltetes Bronzelämpchen in der Oberansicht, dem weiterhin unter *k* ein anderes in der Seitenansicht beigefügt ist, während wir bei *l* und bei *m* zwei jener nicht seltenen Lampen finden, welche bei sehr einfach gestaltetem Körper einen mehr oder weniger reich, hier im einen Falle durch einen kräftig modellirten Löwenkopf, im anderen durch einen Pferdekopf ornamentirten Griff zeigen. Ausser dem Körper und dem Griff der Lampe bietet nun besonders noch der Deckel oder der Deckelknopf des Oelbehälters Gelegenheit zu kunstreicher Gestaltung, wovon wir unter *o* ein Beispiel sehn. Hier steht auf dem Deckel ein leichtgegürteter Jüngling, der sich im vollen Laufe gleichsam nach einem mit ihm in die Wette laufenden umblickt, und der zugleich als Halter des Häkchens dient, mit dem man den Docht stocherte. Ein ungleich anmuthigeres Exemplar eines sehr gefällig gestalteten und durchweg mit grossem Geschmack verzierten Dimyxos finden wir bei *p*. Hier bietet uns der Deckelknopf eines jener allerliebsten Genrebilder der antiken Plastik, die noch immer nicht gehörig zusammengestellt und gewürdigt sind, ein Knäbchen, das mit einer Gans ringt, an deren Fuss zugleich das Kettchen hangt, mit welchem der Deckel an den Griff befestigt ist. Das Vorbild der kleinen Gruppe, oder sagen wir lieber die Grundgedanken derselben, bietet ein Werk des Boëthos, welches Plinius anführt, und welches auch in Marmor nachgebildet auf uns gekommen ist. Unter *q* bringen wir das Beispiel einer ziemlich reich verzierten grösseren dreiarmigen Hängelampe, und endlich haben wir unter *r*, *s*, *t* und *u* vier Lampen von besonderer Form zusammengestellt, welche zeigen, dass der Geschmack in der Gestaltung dieser Geräthe grade nicht immer sich auf gleicher Höhe hielt. Die Abbildung *r* zeigt uns eine dreiflammige Lampe, bei der für die zweite und dritte Flamme, ein Nebenlämpchen dem Körper der Hauptlampe unorganisch genug angeflickt ist, *s* eine schiffartig geformte vielflammige Lampe, bei *t* finden wir eine Lampe in Form eines menschlichen Kopfes, bei dem die abnehmbaren Haare als Oelöffnung und der maskenartig verzerrte Mund für den Docht diente, endlich bei *u* eine ähnliche Lampe in Maskenform in drei Ansichten. Indem wir unsern Lesern das Urteil über diese Spielerei überlassen, bemerken wir nur, dass sie in ähnlicher Weise ziemlich häufig vorkommt, während, ungleich sinniger, auch die Form des Schneckenhauses, indem dieses umgekehrt aufgehängt wurde, nicht selten zu Lampen verwendet worden ist.

Doch nun zurück zu den Candelabern, zu deren Darstellung wir diese Abschweifung in der Besprechung der pompejanischen Mobilien nothwendig machen mussten, wenn die Zwecke der Candelaber deutlich werden sollten. Wir haben in unserer Durchmusterung der Lampen gesehn, dass die meisten zum Hinstellen eingerichtet sind; das Hinstellen konnte nun freilich wohl auf den blossen Tisch erfolgen, aber in diesem Falle wäre die Flamme so

niedrig gewesen, dass ihr Licht sich nur auf einen kleinen Kreis erstreckt haben würde. Man musste also Untersetzer für die Lampen haben, welche man auf den Tisch stellen konnte, und diese Untersetzer erscheinen entweder in Form niedriger Tischchen oder Dreifüsse, oder als die einer Hauptclasse der Candelaber, diejenigen, welche etwa einen Fuss bis anderthalb hoch sind. Aber nicht allein auf den Tisch wollte man Lampen stellen, es galt viel häufiger die Erleuchtung des ganzen Zimmers. Wollte man nicht Hängelampen verwenden, so musste man höhere Stände für die Lampen haben, und diese Stände sind die zweite Hauptclasse der Candelaber, diejenigen, welche 4—5 Fuss hoch von Bronze, in noch viel grösseren Massen, die jedoch gewiss nicht zu häuslichem Gebrauche, sondern besonders wohl für Tempel oder für Paläste der Grossen auch von Marmor gebildet, zugleich zu den schönsten Mobiliarstücken des Alterthums gehören. Wir wollen unsere Leser mit den drei genannten Arten von Geräthen, den Lampenfüssen und den kleinen und grossen Candelabern in einer Auswahl bekannt machen. Vier Lampenfüsse zwei gewichtige und zwei leichte und elegante lassen wir hier als Fig. 252 folgen, zu deren Erklärung Nichts zu sagen nöthig ist, und

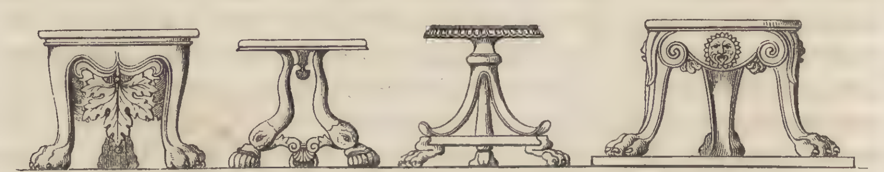


Fig. 252. Lampenfüsse von Bronze.

bei denen unsere Leser selbst bemerken werden, in wie sinnreicher Art meistens Thierfüsse, einmal Delphine als Stützen der Platte benutzt sind. Der Vorzug dieser antiken Lampenfüsse vor den meisten der sehr ähnlichen modernen Füsse der *lampes à modérateur* besteht in der Klarheit, mit der die zum Tragen bestimmten Theile diese ihre Funktion ausdrücken, während wir nur zu oft in dieser Beziehung ganz gedankenlos verfahren und künstlerisch betrachtet Unmögliches schaffen.

Noch ungleich grösser ist die Mannigfaltigkeit und zugleich die Anmuth der Formen bei den kleinen Candelabern, von denen wir nachstehend fünf zur Probe geben, welche, wenngleich sie eine uns durch den beschränkten Raum gebotene sehr kleine Auswahl bilden, doch im Stande sein werden, eine ungefähre Vorstellung von diesen Geräthen zu geben. Die kleinen oder Leuchtercandelaber, wie man sie nach der Analogie unserer auf den Tisch zu stellenden Leuchter und Armleuchter nennen könnte, sind wie diese zunächst nach der Lampenzahl zu unterscheiden, welche sie zu tragen bestimmt sind. Wir finden in unserer Abbildung in *a* einen einlampigen, in *b* und *d* zweilampige, in *e* einen vierlampigen und in *c* einen fünflampigen

Candelaber, so dass der letzte, mit fünf Bilychnen behängt, mit 10 Flammen leuchtete. Ferner kann man diese Leuchtercandelaber insgesammt nach der Form in zwei Hauptclassen eintheilen, in solche, die rein tektonische Formen verwenden, wie bei uns *a* und *e* und solche, die in freierer Weise vegetabile und ausnahmsweise thierische oder menschliche Formen benutzen, wie wir es in *b*, *c* und *d* unserer Fig. 253 finden. Die ersteren stehn den grossen Candelabern am nächsten, bei denen man als die Haupttheile Fuss, Schaft und Platte unterscheidet, die als Träger der Ornamentik erscheinen. Bei der anderen Art findet sich freilich ebenfalls in vielen Fällen Fuss, Schaft und Platte, wie in *b* und *e*, in vielen anderen ist aber entweder der Fuss im eigentlichen Sinne aufgegeben wie in *d* oder ist die Platte ganz weggelassen wie in *c*, bei welchem als Baum gestalteten Candelaber die fünf Lampen an Ketten von den Zweigen hangen. Bei der klaren Darstellung der Formen würde deren Benennung und Beschreibung nur ermüden, unsere



Fig. 253. Kleine Candelaber.

kunstverständigen Leser werden ohne Zweifel bemerken und mit uns darin übereinstimmen, dass bei der Anmuth aller dieser Exemplare *a* als tektonisch, *d* als freier gestaltetes Geräth den Preis verdient, wogegen *b* einem leisen Tadel nicht recht organischer Verbindung des Fusses mit dem Schaft schwerlich entgehn wird.

Noch etwas anders gestaltet sich die Aufgabe bei den grossen Candelabern, welche frei ins Zimmer auf den Boden gestellt wurden, bestimmt die Räume im Allgemeinen, kaum aber dieselben sehr energisch zu beleuchten, weshalb die grossen Candelaber in der Regel nur für eine, zwei bis höchstens drei Lampen, die freilich mehrflammige sein konnten, auf ihren Platten oder Tellern Raum bieten. Wir haben auf der folgenden Tafel (Fig. 254) drei ganze Candelaber und einige Repräsentanten der drei schon oben genannten Haupttheile, Fuss, Schaft und Knauf oder Platte zusammengestellt, auf welche wir bei der folgenden Beschreibung verweisen. In seiner Gesammtheit spricht der Candelaber seine Bestimmung, das Licht hoch emporzuheben, mit seiner leichten Schlankheit auf das Vortrefflichste aus. Nicht eine Last zu heben und zu stützen ist der Candelaber bestimmt, deshalb konnte ein Schaft so dünn und lang genommen und auf dem zierlichen Fusse erhöht werden. Dieser meistens aus Thierklauen, aber auch aus vegetabilen Elementen zusammengesetzte Fuss ist wieder nur diesen leichten Stengel zu tragen im Stande, der möglicher Weise aus einer natürlichen vegetabilen Stütze hervorgegangen und deshalb auch zuweilen nach ihrem Schema gearbeitet (siehe Fig. 254 das Schaftstück bei *g*), in der Regel aber nach diesem Grundschema, wie alle Säulen, weiter stilisirt und zu einer canellirten Säule geworden ist, aus der in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle und in den besten Exemplaren ein, natürlich ebenfalls stilisirter, Blumenkelch emporblüht, dem das Licht der Lampe entstrahlt. Die Abweichungen von diesem als normal zu betrachtenden Schema sind bei allen drei Theilen mannigfaltig genug, um eine etwas genauere Betrachtung zu rechtfertigen. Im Fusse sind die Verschiedenheiten nicht so bedeutend wie im Knauf. Zunächst werden durchgängig drei Stützpunkte festgehalten, welche selten durch andere Glieder als Thierfüsse dargestellt werden. Am häufigsten sind Löwenklauen verwandt, seltener die Hufe grasfressender Thiere, wie in *c* Fig. 254, noch seltener Pflanzentheile, namentlich Baumwurzeln. Vegetabile Theile werden dagegen meistens in verschiedenem Grade des Reichthums zur Verbindung der drei Thierfüsse verwendet, ein Beispiel ihres Fehlens finden wir in unserem Candelaber *a*, ein anderes in demjenigen *c*, bei dem sie einem praktischen Bedürfniss weichen mussten, das überhaupt zum Nachtheil der Form in diesem Candelaber durchherrscht. Sehr zierlich dagegen ist das vegetabile Ornament mit dem animalen in dem Candelaberfuss verbunden, von dem wir bei *e* eine Oberansicht geben, einfacher in dem Fuss des Candelabers *b*, sehr reich und prachtvoll dagegen in dem bei *f* in der Seitenansicht

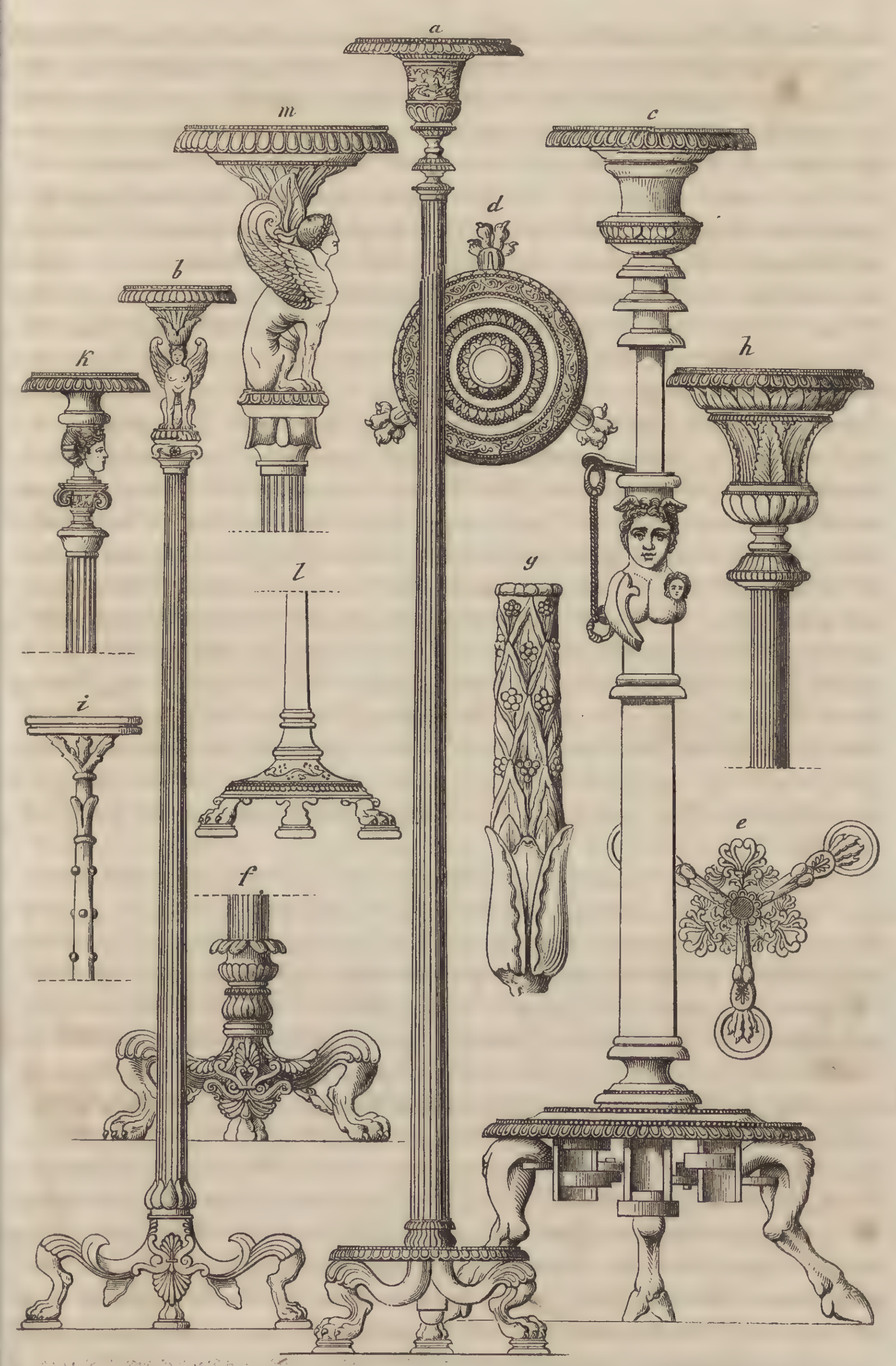


Fig. 254. Grosse Candelaber.

mitgetheilten Candelaberfuss. Die so gestalteten Füsse lassen nun den Schaft des Candelabers entweder unmittelbar aus ihrer Mitte emporschiessen, oder sie sind mit einer Scheibe, einem Teller (Diskos) bedeckt, aus dessen Mitte sich der Schaft erhebt. Ein Beispiel eines solchen Fusses bietet uns in der Seitenansicht der Candelaber *a*, ein anderes Beispiel in der Oberansicht finden wir unter *d* abgebildet, als ein drittes, aber nicht mustergiltiges Beispiel nennen wir den Candelaber *c*. Es ist wohl einleuchtend, dass die Candelaberfüsse ohne Deckplatte den Vorzug verdienen, weil aus ihnen der Schaft am meisten organisch entspringt, doch lässt sich nicht läugnen, dass wieder die Platte der Kunst des Ciseleurs den schönsten Anlass zu getriebenen, eingeritzten und eingelegten Ornamenten (Damascenerarbeit) darbot, und dass diese Gelegenheit in geistreicher Weise benutzt ist. Verwandt mit dieser Art von Füssen, aber am wenigsten mustergiltig sind diejenigen, von welchen wir bei *l* eine Probe finden, und bei denen sich die Platte in ein flach glockenförmiges Glied verwandelt hat, dem der Ausdruck des Emporhebens fast ganz abgeht. Wesentlich abweichend von der Form dieser bronzenen Candelaber sind diejenigen der grossen marmornen, von denen eine Reihe von Prachtexemplaren auf uns gekommen ist. Bei ihnen ist der Fuss dem Material gemäss massiver, als ein dreiseitiger Altar auf niedrigen Löwenfüssen gestaltet, dessen drei Flächen mit bedeutungsvollen Reliefen verziert wurden. Und ebenso ist der Stamm dicker; entweder als Stengel oder Stamm mit Blättern behandelt, wie in *g* oder mit Relief oder auch von fast rund herausgearbeiteten Figuren umgeben, endlich die Platte gelegentlich zur Aufnahme einer grösseren Fackel oder eines sonstigen Feuers ausgeweitet. Doch können wir hierauf nicht näher eingehn, da in Pompeji dergleichen Geräth nicht vorkommt.

Der Schaft der bronzenen Candelaber ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle eine schlanke canellirte Säule, seltener eine nicht canellirte wie in dem Candelaber *c* und dem, dessen Fuss wir bei *l* gegeben haben, noch seltener als Baumstamm gestaltet wie der Schaft bei *g*. Mit dem Fusse verbindet den Schaft eine leichte Basis, welche in der Mehrzahl der Fälle, am musterhaftesten bei dem Candelaberfusse bei *f* aus mehren Reihen von Blättern mit leichtem Ueberfall besteht, gleichsam den Wurzelblättern des schlanken Blüthenstieles. Bei anderen Candelabern ist dies Bindeglied zwischen Fuss und Schaft zum Nachtheil des Organischen ins Kurze gezogen, aber nur in sehr seltenen Fällen verfehltermaassen in der Gestalt der eigentlichen Säulenbasis behandelt und niemals vergessen. Dass das Bindeglied bei Füssen mit der Deckplatte kleiner sein dürfe, als bei solchen ohne diese, leuchtet von selbst ein. Endlich der Knauf und die Platte. Die Blüthenkelchform ist bei Candelabern mit canellirtem Schaft für den Knauf ohne Frage die beste und naturgemässeste, die ihr nahe verwandte Vasenform weniger zu loben. Bei Candelabern mit vegetabilem Schaft muss natürlich der Knauf

der Natur des Stengels folgen, was in einfachster Weise durch Darstellung von Zweigen geschieht, welche die Platte tragen; ein einfaches Beispiel ist bei *i*. So wie der Anfang des Schaftes mit dem Fuss, so muss das Ende oder die Spitze desselben mit dem Knauf verbunden werden, was am besten wie bei *a* und *h* durch Glieder geschieht, welche die stilisirte Blumennatur des Knaufs tragen und sich ihm unten gleichsam wie der Fruchtboden und die Kelchblätter den Kronenblättern der Blume anlegen. Andere Verbindungen, sei es durch reine architektonische, sei es durch animale Glieder, verdienen weniger Lob, und so anmuthig die Schaftspitze unseres Candelabers *b* mit der Sphinx, welche vergrössert in der Seitenansicht bei *m* wiederkehrt, auch erscheinen mag, so werden wir sie doch der tektonischen Idee nach nicht tadellos finden können. Ganz verwerflich erscheinen aber Vermittelungen des Schaftes und des Knaufes wie die, wovon wir bei *k* ein geschmackloses Beispiel finden. Ehe wir die Candelaber verlassen, wollen wir unsere Leser noch auf die Vorrichtung zum Verlängern und Verkürzen bei dem Candelaber *c* aufmerksam machen. Zunächst sehn wir, dass der Schaft aus dem Fusse gelöst werden kann, indem zwei grosse Scharniere in demselben, wie unsere Zeichnung zeigt, geöffnet werden. Sodann aber bemerken wir, dass der Schaft selbst aus zwei in einander steckenden Theilen besteht, von denen der obere emporgehoben und durch einen an einem Kettchen hangenden durch seinen durchlöcherten Stiel gesteckten Pflock beliebig hoch oder tief gestellt werden kann. Schön wird Niemand diesen Candelaber finden.

Mit den Sitzen, Tischen, Dreifüssen, Leuchtern und Candelabern nebst Lampen und Hängelampen ist das ständige Mobiliar des pompejanischen Wohnzimmers und Salons erschöpft. Von solchen Mobilienstücken oder Geräthen, welche zeitweilig in diesen Räumen aufgestellt wurden, sind nur etwa noch die Feuerbecken oder Kohlenpfannen und transportabelen Oefchen und Heerde zu nennen, welche im Winter, da wo man nicht etwa durch Hypokausten geheizte hohle Fussböden und Wände hatte, was in Pompeji ausser in Baderäumen meines Wissens nicht vorkommt, unsere Oefen ersetzen

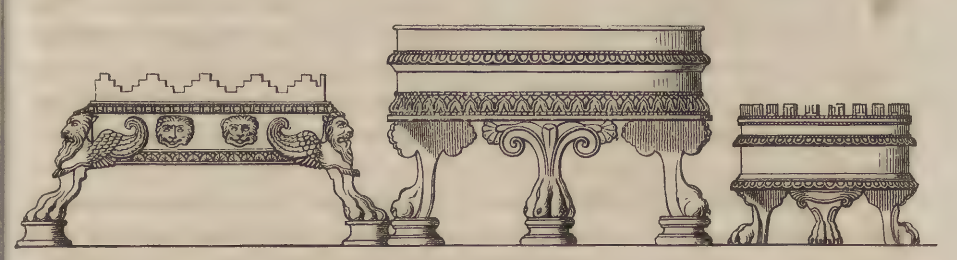
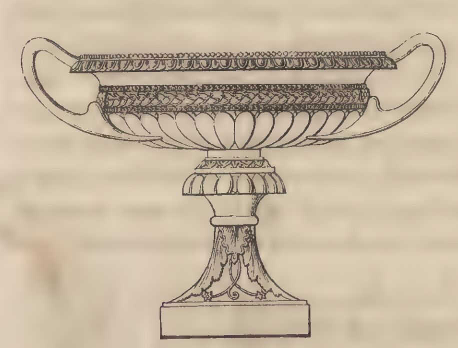


Fig. 255. Bronzene Feuerbecken.

mussten, und grade so gut und so schlecht ersetzt haben werden, wie die ganz verwandten Kohlenbecken dies thaten und thun, welche vor noch nicht langer

Zeit den ganzen Heizapparat im modernen Süditalien ausmachten, übrigens besser sind als ihr Ruf durch manchen modernen Reisenden. Diese Kohlenbecken, deren wir eines im Tepidarium der Thermen kennen gelernt haben, sind so einfach construirt, dass wir sie unsern Lesern ohne Abbildung vorführen würden, wenn uns zur Mittheilung einiger Proben nicht doch die anmuthige Verzierung veranlasste. Sie bestehn wie aus Fig. 255. ersichtlich aus einer gewöhnlich runden Platte mit einem entweder grade oder geschweift aufsteigenden Rande, welcher mit verschiedenen getriebenen oder eingegrabenen Ornamenten verziert wird. Auf die Platte werden unverbrennliche Stoffe, in der Regel Ziegel- oder Bimsteinstücken gelegt, über diese ein Rost von Eisenstäben, auf welchen man die glühenden Holzkohlen schüttete. Das Ganze wird von vier Füssen getragen, die, wie sich dies beinahe von selbst versteht durch Thierklauen dargestellt werden, und bildet, obgleich gewöhnlich, doch mit Ausnahmen, an Zierlichkeit und Eleganz hinter den Candelabern nicht allein, sondern auch hinter Sitzen und Tischen zurückstehend, doch ein Stück, welches sich dem hübschen Mobiliar harmonisch einfügt. Von den kleinen transportabelen Heerden von Bronze sprechen wir besser bei Durchmusterung der Küchengeräthe, denn als blosse Heizapparate haben diese schwerlich gedient. Ehe wir uns zu diesen wenden, müssen wir noch kurz der Mobiliardecoration, wenn man so sagen darf, der Atrien gedenken, welche ausser in den schon erwähnten und abgebildeten an den Impluvien stehenden, mehr oder weniger reich und geschmackvoll gestalteten Tischen, Putealen, Wasserbecken und Springbrunnen, in Candelabern, Sesseln, Stühlen und Bänken und ausserdem noch gelegentlich in kleinen Altären besteht, von denen wir ein paar Beispiele gefunden haben, abgesehn von den mehrfach vorhandenen Geldkisten und von gelegentlich vorhanden gewesenen Statuen- oder Hermenschmuck. Das nebenstehende marmorne Wasserbecken in flacher Kraterform wurde in einem Hause gegenüber dem Chalcidicum gefunden und ist das schönste seiner Art in Pompeji.


Fig. 256. Marmornes Wasserbecken.

Die Einrichtung der Küchen war, so weit es sich aus den monumentalen Resten beurteilen lässt, einfach genug. Die in der Regel und mit nur sehr seltenen Ausnahmen gemauerten Heerde, über denen nur in ganz einzelnen Fällen ein Heerdmantel angebracht ist, welcher den Rauch auffing und in die Esse leitete, während gewöhnlich mit rauchlos brennenden Holzkohlen geheizt worden sein wird, diese Heerde machten nur ein Kochen auf der

Platte über freiem Feuer möglich, über welches die Kochgeschirre auf Dreifüssen gestellt wurden. Von den gewöhnlichen Heerden braucht nach dem Gesagten nicht näher geredet zu werden, dagegen müssen wir hier jene kleinen transportabelen Oefen und Heerde oder Feuerbecken einfügen, die freilich schwerlich zum eigentlichen Kochen oder Backen der Speisen dienen konnten, und deshalb auch schwerlich in der Küche ihren Platz fanden, sondern welche zum Warmhalten oder Wiedererwärmen der Speisen allein geeignet scheinen, und aller Wahrscheinlichkeit nach im Triclinium oder in dem mehrfach, wie wir gesehn haben, mit dem Triclinium verbundenen Anrichte- oder Servirzimmer standen. Wir haben hier zwei Hauptformen zu unterscheiden. Die erstere, welche wir mit Ofen bezeichnet haben und welche Fig. 257. vergegenwärtigt, besteht aus einem auf drei Löwenfüssen stehenden Cylinder von Eisenblech mit einem beweglichen Henkel zum tragen an seinem oberen Rande. In diesen Cylinder ist von oben her ein kupferner Kessel von fast $^2/_3$ der Höhe des Ofens hineingelassen, (s. die punktirte Linie) so dass für die Kohlen darunter nur wenig Raum verblieb. Diese wurden durch die kleine Thür, deren Griff einen Gänsekopf bildet, hineingethan, und für den nöthigen Luftzug um sie brennend zu erhalten war dadurch gesorgt, dass man weiter oben ein paar mit Löwenköpfen verkleidete Löcher anbrachte, die Rauch abzuführen gewiss nicht bestimmt sein konnten. Man sieht recht deutlich, dass es sich bei diesem Ofen um ein Instrument zum Erhitzen der Gegenstände handelt, die man in den Kessel that, und nicht um einen Heizapparat für ein Zimmer. Das Gleiche gilt von den kleinen Heerden oder Kohlenbecken, welche unsere Figur 258 darstellt. Sie bestehen wie die Feuerbecken aus einer Feuerplatte mit umgebendem Rande, der jedoch doppelt und oben verschlossen, eine rundumlaufende Rinne für Wasser bildet. Wird nun das Innere des Feuerbeckens mit glühenden Kohlen gefüllt, so musste, wie leicht einzusehn, das umgebende Wasser schnell erwärmt werden, und die obere Fläche der erhitzten Röhre oder Rinne konnte zum Aufstellen heiss zu haltender Schüsseln dienen, während immerhin auch die aufsteigende Gluth des Feuerbeckens zu gleichem Zwecke verwendet worden sein mag. Zu gleicher Zeit konnte man das kochende Wasser benutzen, welches durch einen Hahn abgezapft

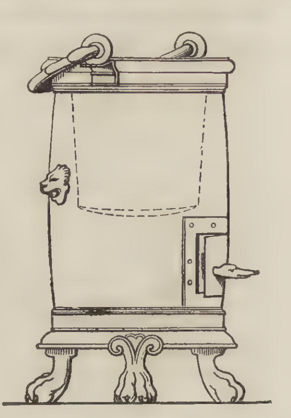


Fig. 257. Ofen.

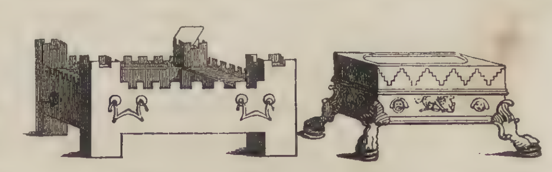


Fig. 258. Heerde von Bronze.

wurde. In aller Einfachheit zeigt der niedlich verzierte Heerd rechts in unserer 258. Figur diese Einrichtung, während derjenige links noch um ein Geringes vervollkommnet erscheint. Er gleicht im Ganzen einem kleinen Befestigungswerk mit einem Zinnenkranz, welcher als Ornament für derlei Heerde und Feuerbecken ganz besonders beliebt war, so dass wir ein ähnliches bei einem unserer Feuerbecken Fig. 255, sowie bei dem Heerdchen rechts und bei den Feuerbecken der Thermen finden. An den vier Ecken unseres Heerdchens erheben sich kleine, ebenfalls zinnenbekränzte Thürme, welche mit einem Klappdeckel verschlossen sind; wurde dieser zurückgeschlagen, wie es bei dem einen Thürmchen unserer Abbildung ersichtlich ist, so konnte man ein Gefäss etwa mit zu erwärmender Brühe unmittelbar in das heisse Wasser stellen, welches zu anderweitigem Gebrauche durch den an der linken Fläche erkennbaren Hahn abgezapft wurde.

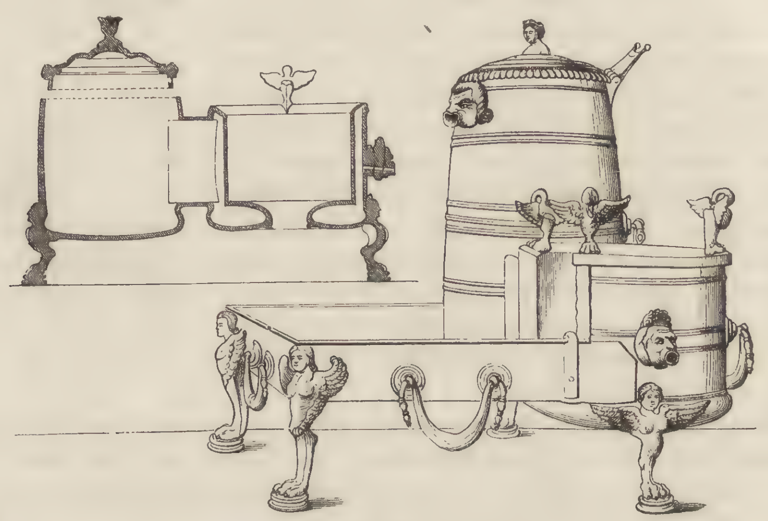


Fig. 259. Heerd von Bronze.

Verwandt im Princip, aber abweichend in der Form und von complicirterer Einrichtung ist der Heerd, den wir in Fig. 259 in Ansicht und Durchschnitt mittheilen. Die Grundlage bildet auch hier eine von vier Sphinxfüssen getragene Feuerplatte mit einfachem Rande, in dem fünf Handhaben befestigt sind. Gegen das eine Ende hin endet diese Platte rechtwinkelig, gegen das andere ist sie einerseits halbkreisförmig, andererseits durch ein rundes, tonnenförmiges Bronzegefäss abgeschlossen. Der halbrunde nach vorn offene Abschluss bildet das eigentliche Feuerbecken und ist von dem Wassergefäss mit doppelten Wänden umgeben, auf dessen Rande drei Schwäne als Träger eines überzusetzenden Kessels stehn. Während also das Wasser ringsum kochte, strahlten die Kohlen auch nach oben ihre durch die Wände con-

centrirte Hitze aus, deren Benutzung in diesem Falle augenscheinlich und eben dadurch, wie erwähnt, in anderen Fällen wahrscheinlich ist. Mit dem halbrunden Wassergefäss, dessen Hahn in Maskenform gearbeitet ist, steht, wie der Durchschnitt zeigt, der tonnenförmige Behälter im Zusammenhang, der mit einem Klappdeckel verschlossen und mit einer Oeffnung in Maskenform nahe dem oberen Rande versehn ist. Es scheint, dass durch das Feuer in dem halbrunden Kohlenbecken das Wasser auch in dem grösseren Gefäss zum Kochen gebracht wurde und dass die Oeffnung zum Ablassen des Dampfes diente, denn als blosses Reservoir können wir das grössere Gefäss wegen seiner ganz freien Verbindung mit dem halbrunden nicht betrachten. War sein Deckel zurückgeschlagen, so konnte man ein passendes Gefäss mit der zu erwärmenden Speise in das heisse Wasser stellen. Der viereckige Vorraum mag zum Abstellen der erhitzten Geschirre gedient haben.

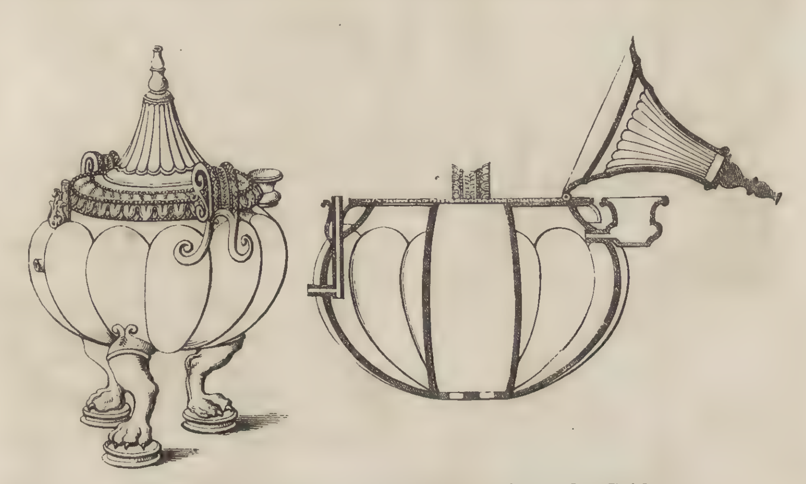


Fig. 260. Gefäss von Bronze zur Bereitung der Calda.

Wir können von diesen Geräthen zur Bereitung warmer Speisen und Getränke nicht scheiden, ohne unsere Leser mit einer Art antiker Punschbowle, einem in Pompeji gefundenen Gefäss von Bronze zur Bereitung des unter dem Namen der Calda aus Wasser, Wein und Honig zusammengesetzten und sehr beliebten warmen Getränkes bekannt zu machen. Die Construction derselben wird aus unserer vorstehenden Abbildung, welche Ansicht und Durchschnitt vereinigt, leicht klar werden. Das Ganze ist ein auf drei Füssen ruhendes terrinenartiges, einem russischen Samowar am meisten gleichendes Gefäss mit zwei Henkeln, durch dessen Bauch von oben nach unten ein mässiges Rohr von Bronze führt, welches unten mit einem siebartigen Rost geschlossen, zur Aufnahme der glühenden Kohlen bestimmt war; den umgebenden, mit dem Getränke angefüllten Raum des Gefässes verschliesst ein abnehmbarer ringförmiger Deckel, der den Kohlenbehälter

offen lässt, während der an einem Scharnier bewegliche spitze Deckel, den die Ansicht geschlossen, der Durchschnitt zurückgeschlagen zeigt, das ganze Gefäss bedeckt. An der Hinterseite desselben sehn wir eine vasenartig erweiterte Röhre in den für die Flüssigkeit bestimmten Raum führen, durch welche das allmälig abgezapfte Getränk nachgegossen werden konnte; zum Abzapfen dient ein Hahn an der Vorderseite, mit dem ein nach oben führendes Rohr in Verbindung steht, durch welches der Dampf entweichen und Luft eintreten konnte.

Wir werden hiernächst eine Auswahl von Küchengeschirren am natürlichsten folgen lassen, bei denen um so weniger Erklärung nöthig sein wird, je mehr dieselben mit den bei uns gebräuchlichen übereinstimmen.



Fig. 261. Verschiedene Küchengeschirre von Bronze.

In der untersten Reihe sehn wir zunächst links *a* einen Kessel oder Topf auf dem niedrigen dreifüssigen Gestell, mit dem er über die auf der Heerdplatte glühenden Kohlen gestellt wurde. Dieselbe Aufstellung haben wir uns bei allen Koch-, Brat- und Backgeschirren wiederholt zu denken, weshalb auch kein antiker Tof oder Tiegel Füsse hat. Die Grösse der Dreifussgestelle wechselt natürlich mit derjenigen der Geschirre, welche sie zu tragen bestimmt sind. Einen geräumigen Kessel haben wir bei *b* als Beispiel vieler ähnlichen abgebildet und neben ihn bei *c* und *d* zwei verschiedene

Eimer gestellt, welche von der gewöhnlich im Haushalt gebrauchten Sorte, keineswegs Prachtstücke wie der unten beizubringende sind. Ihre Verzierungen sind einfach, und doch wie viel reicher als an irgend einem modernen Eimer; der erstere hat im Henkel einen Ring zum Anhängen, und neben den Ringen, in denen sich dieser Henkel bewegt, sehn wir Zapfen angebracht, durch welche das Niederschlagen des Henkels auf den Bauch des Gefässes verhindert wird. Der zweite Eimer hat einen Doppelhenkel, durch welchen das ruhige Tragen desselben erleichtert wird und der, niedergelegt wie in unserer Abbildung genau auf den Rand passt und diesen abzuschliessen scheint. An dem oben querüberlaufenden Stabe hangen drei Schöpfkellen, eine grössere mit kurzem Stiel *e*, und zwei andere kleinere mit längerem in einen Schwanenkopf endenden Stiele *q* und *u*. Die erste Schöpfkelle können wir als in der Küche gebraucht denken, die beiden anderen waren bestimmt, um Wein oder andere Flüssigkeiten aus den tiefen und nicht sehr weiten Amphoren, in denen dieselben aufbewahrt wurden, herauszuschöpfen. Auf der Platte des, wie unsere Leser wohl selbst sehn werden, von uns erfundenen, nicht etwa antiken Tisches liegt eine Casserole *f* und über dieser haben wir bei *o* und *p* zwei flache Bratpfannen angebracht, welche sich durch einen spitzen Ausguss für die Sauce im Gebrauche bequem erwiesen haben werden. Eine andere flache Pfanne mit zwei Handgriffen finden wir weiterhin bei *r*. Auf der Tischplatte folgt bei *g* ein Gefäss, welches wahrscheinlich zur Aufbewahrung eines trockenen Küchenmaterials gedient hat, mit einem Klappdeckel versehen ist, und sich durch den elegant als handlicher Delphin gestalteten Griff auszeichnet. Ein sehr einfacher Topf ohne Griff steht bei *h*, zwischen den Bratpfannen hangt bei *i* eine kleine viereckige Pfanne mit vier flachen Löchern, sowie weiterhin bei *t* eine grössere mit 29 Löchern jedoch ohne Handhaben steht, welche beiden Instrumente wohl zum Eierbacken gedient haben werden. Neben der grösseren Pfanne haben wir ein zierliches Töpfchen *l* mit wohl verschliessendem Deckel aufgestellt und rechts von demselben eine niedliche Kanne *k*, welche sich vor anderen ihres Gleichen, die unten folgen, durch einen Klappdeckel und vor unseren Kannen durch den einfach zierlichen Griff auszeichnet. An das Töpfchen *l* lehnt sich auch ein flacher runder Löffel, den wir als Löffel zum Begiessen der Braten betrachten mögen, während wir den Schluss mit zwei Esslöffeln *n* und *v* machen, von denen der Stiel des letzteren in einen Ziegenfuss endet. In der Mitte des Stabes oben hangt bei *s* noch eine Pastetenform, welche, wie die meisten Geräthe der Art, muschelförmig gestaltet und auf dem Grunde mit einem Gesichte (Gorgoneion) verziert ist.

Die 262. Figur enthält eine kleine Sammlung von Geräthen des Küchengebrauchs, welche wir als Siebe, Durchschläge oder Schaumlöffel bezeichnen können. Bei 1 geben wir noch eine Schöpfkelle in perspectivischer Seitenansicht, 2, 3, 4, 5 sind eigentliche Siebe oder Durchschläge, welche zum

Umwenden und Abschäumen des kochenden Fleisches gedient haben und bei denen besonders nur die zierlichen Figuren zu bemerken sind, welche die Durchlöcherung darstellt. Bei No. 3 hat sich der Fabrikant Victor (*Victor fecit*) auf der Handhabe genannt. Das Geräth No. 6 in Ansicht *a* und Durchschnitt *b* ist einem Gebrauch bestimmt gewesen, für den wir keine eigentliche Analogie haben, dem Abklären des Weines nämlich, der vermöge der eigenthümlichen antiken Behandlungs- und Bewahrungsart leicht einen Bodensatz bekam. Um diesen abzuklären, bediente man sich des mitgetheilten Geräthes, welches aus einem von einer soliden Kelle umgebenen und lose in dieser an eigenem Stiele liegenden Siebe besteht. Schöpfte man nun mit dem ganzen Geräth den Wein im unklaren Zustande und hob sodann den innern Sieb heraus, so blieb in der Kelle die geklärte Flüssigkeit zurück.

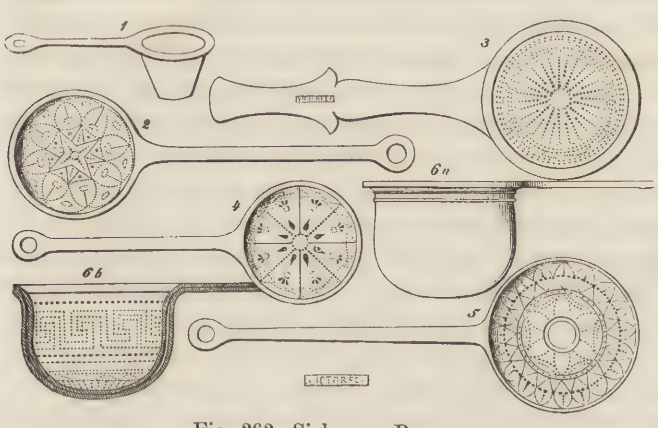


Fig. 262. Siebe von Bronze.



Fig. 263. Kannen von Bronze.

Die Kannen, von denen wir in der 263. und 264. Figur Proben mittheilen, gehören zu den am mannigfaltigsten gebrauchten und demgemäss gestalteten Geräthen des Alterthums. Schon bei uns giebt es eine Reihe von verschieden verwendeten und verschieden gestalteten Kannen von der Waschkanne bis zum Sahnekännchen hinab, im Alterthum aber mussten Kannen

ausserdem fast allen den Zwecken dienen, für welche wir Caraffen und Flaschen verwenden, woraus sich ihre viel grössere Mannigfaltigkeit leicht begreifen lässt. Ein eingänglicheres Studium der sehr verschiedenen Formen antiker Kannen, als es uns hier bei der Fülle zu betrachtender Gegenstände möglich ist, ist mehr als manches Andere geeignet, uns ein Bild von dem praktischen Sinn der Alten zu geben, mit welchem sie ihre Geräthe dem Gebrauch gemäss und für diesen bequem gestalteten; denn nach der Grösse und Weite des Bauches, des Halses, des Ausgusses, nach der Gestalt und Lage des Henkels lässt sich in den meisten Fällen der Gebrauch errathen. In unserer Figur 263 dürfen wir No. 1 vermöge seines dünnen röhrenartigen Ausgusses wohl für eine Oelkanne halten, mit der man das Oel in das Mittelloch der Lampen natürlich in feinem Strahle goss. No. 2 und 4 gelten für jene kleinen Wasserkannen, aus denen man bei Tisch den Gästen nach jedem Gange die Hände begoss, damit sie dieselben in einem untergehaltenen Becken wüschen. Die grössere Kanne No. 3 in der Mitte darf man als eine Weinkanne betrachten. Ihre etwas seltsame Verzierung ist aus dem Thierreich entnommen; auf dem Rande sitzt, als oberer Griff zum Tragen des Gefässes bestimmt, ein Adler auf seiner Beute, einem Reh, den eigentlichen unteren, beim Einschenken in der Hand ruhenden Griff bildet der obere Theil eines Schwanes oder einer Gans, welche sich zum Fluge zu erheben im Begriff ist. Wie bequem beide Griffe in die Hand fallen, kann man freilich nicht an der Zeichnung, sondern nur am Original wahrnehmen. Den ehemaligen Gebrauch der letzten schlichten Kanne No. 5 wollen wir dahingestellt sein lassen; sie mag in die Küche gehört haben. Dagegen gehört die links in der 264. Abbildung stehende nur kleine Kanne sicher dem Gebrauche in den Zimmern des Herrn oder seiner Familie an, wenn dieselbe nicht vielleicht noch vornehmerer Bestimmung, dem Tempeldienste gewidmet war. Die eigenthümliche Form lernt man erst dann ganz würdigen, wenn man das Geräth in der Hand hält und bemerkt wie genau man die Menge der auszugiessenden Flüssigkeit in seiner Gewalt hat. Man nimmt das Gefäss für eine Weinkanne. Ob die andere rechts stehende gleichen Zweck hatte, wie man nach ihrem bakchischen Ornament, namentlich dem ausdrucksvoll modellirten Satyrkopfe, aus dem der Henkel entspringt, schliessen will, muss ungewiss bleiben; der weite Hals und der breite Ausguss lassen eher an eine Wasserkanne denken. Hier sei noch bemerkt, dass



Fig. 264. Kannen von Bronze.

die Henkel der meisten Kannen sich an Schönheit ja Kunstwerth der Arbeit weit über die Schönheit der wenn auch äusserst zweckmässig gestalteten Kannen selbst erheben; auch sind sie, die man häufig in grösserer Zahl allein aufgefunden hat, ohne dass man dabei an die Zerstörung und den Verlust der zugehörigen Kannen zu denken hätte, die Producte anderer Hände als der Kannen, welche der gewöhnliche Kupferschmied anfertigte, der dann bei dem feineren Bronzearbeiter den passenden und ihm oder seinem Auftraggeber gefallenden Henkel fertig kaufte oder bestellte und sei es durch Löthung, sei es durch Vernietung mit dem Körper seines Gefässes verband.

Recht sinnreich ist die Construction der zierlichen Schnellwagen oder Desemer, welche in Pompeji gäng und gebe waren, wie sie es noch heute in Italien sind, und von denen unsere 265. Abbildung etliche Probestücke bietet. Das einfache Princip dieser Geräthe ist wie bei unseren Decimalwagen das der ungleichen Schenkel, an dem kürzeren hangt der zu wägende Gegenstand, an dem längeren wird das in allen Fällen gleich bleibende Gewicht auf einer Scale bald näher an den Aufhängungspunkt, bald entfernter von demselben gerückt. Einige dieser Wagen (2, 4, 5) haben nur Haken, an denen der zu wägende Gegenstand aufgehängt wurde, andere bieten nur eine Schale, in welche man denselben legte, bei noch anderen, wie unsern Nummern 1 und 3, finden sich Schale und Haken verbunden. Bei diesen und ähnlich bei No. 2 finden wir zwei merkbar verschiedene Aufhängungspunkte für den zu wägenden Gegenstand, den einen ferner vom Schwerpunkte des Wagebalkens, den anderen näher an demselben. Bei diesen Wagen aber sehn wir auch eine doppelte Scale auf beide Seiten des langen Schenkels eingegraben, von denen die eine dem äusseren, die andere dem inneren Aufhängungspunkte des zu wägenden Gegenstandes entspricht, so dass auch die erstere Scale kleinere, die andere grössere Werthe und Differenzen bietet. So zierlich diese Geräthe an sich schon sind, hat doch das im Ornamentiren nie müde werdende Alterthum noch auf Gewichte und Wagschalen besonderen Fleiss verwendet; die Gewichte erscheinen in der einfachsten Form als Eicheln oder kleine Vasen (No. 4 und 5), häufiger aber noch als Köpfe von Göttern oder Menschen, so

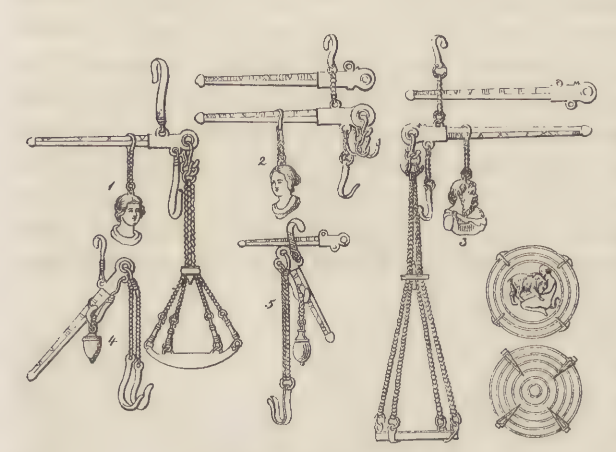


Fig. 265. Schnellwagen.

in unserer Nummer 3 als Satyrbüste, in No. 1 und 2 als weibliche, wie es scheint Porträtköpfe. Bei anderen Wagen finden wir Mercurs-, auch Bakchusköpfe oder Kaiserköpfe, sowie sonstige Menschenbilder. Von der Ornamentirung der Wagschalen finden wir rechts in unserer Abbildung ein einfaches Exempel mit concentrischen Doppelkreisen und ein schmuckvolleres, welches einen mit einem Bock ringenden Satyrn in Relief in seiner Mitte zeigt.

Wir wollen hier ein Geräth einschalten, welches unsere Leser vielleicht früher erwähnt zu finden erwarten mochten, eine Laterne (Fig. 266), welche wir hier besprechen, weil ihr Gebrauch aus den Regionen von Küche und Keller stammt, in denen wir uns jetzt bewegen. Die Veranlassung zum Gebrauch von Laternen liegt bei der früher beschriebenen Beschaffenheit der antiken Lampen, die jeder irgend lebhaftere Windzug verlöschen musste, so nahe, dass wir über dieselbe Nichts sagen wollen, nur das sei bemerkt, dass, weil Laternen fast überall vorkommen, wo im Freien Beleuchtung geschafft werden sollte, ihr Gebrauch ein sehr ausgebreiteter sowohl im Privatleben wie im Heer- und Seewesen war, und dass die Laternen aus verschiedenen Materialien, Holz, Bronze, Thon, vielleicht auch edlen Metallen verfertigt und mit Glas, geöltem Leinen oder Horn, Blasen, Häuten je nach Bedürfniss geschlossen wurden, sowie sie auch viereckig und cylindrisch, wie unser Beispiel aus Herculaneum, vorkommen. Wir theilen dasselbe in der Ansicht 1 bei geschlossenem Deckel und im Durchschnitt 2 bei aufgezogenem Deckel mit. Wenn wir noch bemerken, dass der Boden und der obere Rand, auf welchem der Deckel ruht, nur durch die zwei Stützen verbunden wird, welche unsere Zeichnung darstellt, in deren Ringen die Kette zum Tragen befestigt ist, und deren wir eine in grader Ansicht bei 3 finden, wenn wir sodann darauf hinweisen, dass, wie aus unserer Zeichnung ebenfalls hervorgeht, das Licht im Innern von einer Lampe ausging, deren fest aufzusetzender, im Durchschnitt 2 gehoben gezeichneter Deckel das Verschütten des Oeles verhinderte, dass ferner der bei 4 in der Oberansicht mitgetheilte Deckel von verschieden gestalteten Löchern durchbohrt ist, um der Luft Zutritt und dem Rauch Abzug zu gestatten, so glauben wir unsern Lesern zu nahe zu treten, wenn wir ihnen noch näheres über das einfache und von selbst verständliche Détail vorerzählen wollten. Vergessen dürfen wir aber nicht, dass bei 5 der Dämpfer oder Lichtverlöscher dargestellt ist, sowie dass auf dem Deckel eine Inschrift von aller-

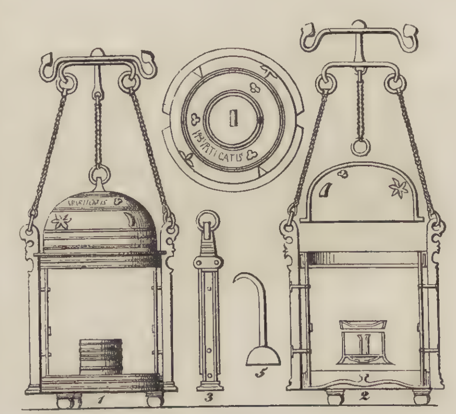


Fig. 266. Laterne aus Bronze.

dings zweifelhafter Lesung (s. Mommsen No. 6305. 13) eingeritzt ist, in welcher man jedoch den Namen des einstmaligen Eigenthümers wohl nicht ohne Wahrscheinlichkeit zu erkennen glaubt.

Ehe wir den aus Bronze gefertigten Hausrath verlassen, haben wir noch zu bemerken, dass ausser den in Beispielen mitgetheilten einfachen oder mässig verzierten Geräthen und Gefässen noch eine beträchtliche Zahl wirklicher Prachtgefässe in den verschütteten Städten aufgefunden worden ist, von denen unseren Lesern mehr als zwei Proben mitzutheilen, uns der beschränkte Raum leider verhindert; wir wählen einen Eimer und einen Krater aus der fast unübersehbaren Menge aus, zwei Gefässe, welche an eleganter und geschmackvoller Pracht bei aller Einfachheit und Zweckmässigkeit so ziemlich die vorzüglichsten unter Ihresgleichen sein dürften. Schon die Gesammtform des folgenden, übrigens aus Herculaneum, nicht aus unserem Pompeji stammenden Eimers ist gefällig und schön, noch mehr aber nehmen die an seinen Füssen und um seinen Rand angebrachten Ornamente unsere Bewunderung in Anspruch. Die Stützen werden von den beliebten Thierklauen gebildet, welche hier jedoch, wie auch in anderen Beispielen, in ein geflügeltes Fabelthier auslaufen, welches sich dem Bauche des Gefässes anlegt. Den Rand bildet ein feiner Arabeskenstreifen, aus vegetabilen Elementen mit eingefügten Thiergestalten bestehend, und über demselben ein reiches geflochtenes Band, jenes sinnige Ornament, welches die antike Kunst überall anwendet, wo ein Umfassen und Umspannen ausgedrückt werden soll. Die beiden Henkel, welche hier wie bei früher betrachteten Eimern angebracht sind, um dem Schwanken des Gefässes entgegenzuwirken, entspringen aus anmuthigen Rosetten, welche zwei Masken mit Diadem und Weinlaubbekränzung, vielleicht den geflügelten Bacchus darstellend, einfassen. Die Inschrift auf den Henkeln (M. 6305. 5.), *Corneliaes Chelidonis*, bietet den Namen der Eigenthümerin in einer unregelmässigen, aber auch in Pompeji noch sonst vorkommenden Genetivform. Uebertroffen wird die Schönheit und elegante Pracht dieses

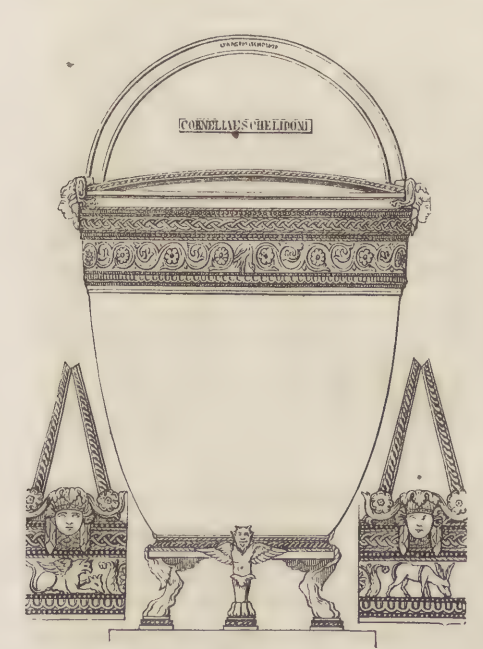


Fig. 267. Prachteimer.

Eimers noch durch den hier nebenstehenden Krater, welcher in Pompeji in einem Hause an der Strasse der Abundantia gegenüber dem Seiteneingange in das Gebäude der Eumachia gefunden worden ist. Die Krateren waren die Gefässe in denen nach bekannter antiker Sitte der Wein mit Wasser gemischt, und aus denen er mit der Schöpfkelle geschöpft wurde. Der unserige von 54 Cm. Höhe ist eben so tadellos und zweckmässig in seiner Gesammtform, wie zierlich in seinen Ornamenten, welche zum Theil ausgetrieben, zum Theil mit Silber eingelegt sind, nach einer Technik, in welcher die Alten den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht haben. Um unser Gefäss vor einem leisen Tadel kunstverständiger Leser zu bewahren, müssen wir bemerken, dass die Gestaltung der Stelle, welche den Fuss mit dem Gefässe verbindet (*a*), dadurch bedingt wird, dass in der Regel Krater und Fuss oder Untersatz aus zwei Stücken bestanden, dass der Krater einen kleinen Fuss für sich hatte, und dass deshalb der Untersatz in einen Teller oder eine Platte zur Aufnahme dieses Fusses enden musste. Danach wird man das Schema des Untersatzes vollkommen billigen, wenngleich bei diesem Geräth Krater und Fuss ein Stück bilden, so dass die gewöhnliche Trennung nur künstlerisch und formell festgehalten ist.

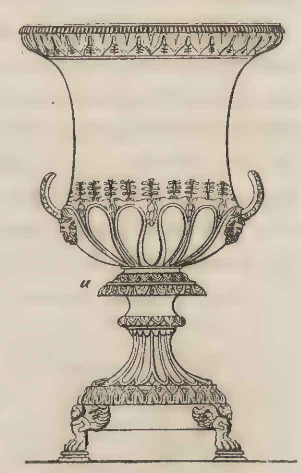


Fig. 268. Krater.

So mannigfaltig nun auch die Geräthe und Gefässe von Bronze waren, so konnten sie doch nicht jeglichem Gebrauche dienen, und andere Materialien mussten zur Herstellung anderer Geräthe verwendet werden. Diese Materialien waren Thon und Glas. Es ist allerdings richtig und geht schon aus dem bisher Gesagten hervor, dass die ausgebreitete und ausgebildete Bronzetechnik dem Thon und dem Glas manche Anwendung, die sie in anderen Zeiten und Orten hatten, entzog; aber entbehren konnte man weder das eine noch das andere. Zum Aufbewahren des Weines wurden z. B. ständig thönerne Amphoren verwendet und alle jene Geräthe und Geschirre, in denen man Säuren bewahren oder aus denen man Säuren geniessen wollte, mussten von Thon oder Glas angefertigt werden. Die Thongeschirre stehn freilich, vergleicht man sie mit dem, was in Pompeji in Bronze geleistet wurde, oder



Fig. 269. Trinkgefäss und Schüssel von Thon.

was Griechenland früher in Thon producirt hatte, auf einer niedrigen Stufe oder der Stufe des Verfalls. Das Material selbst, mit Mennig oder Zinnober gefärbter Thon, ist allerdings noch vorzüglich zu nennen, sehr fein geschlemmt, fest, rein und in Folge dessen oft von erstaunlicher Leichtigkeit bei lebhaft rother Farbe; aber weder in den Gefässformen noch in der Ornamentik ist Besonderes geleistet. Unter den Formen treten mehr oder weniger flache Schüsseln und Trinkgeschirre, wovon wir in Figur 269 Proben geben, am meisten hervor, die Ornamente aber bestehen in flach aufliegenden Reliefarabesken, welche mit dem Gefässe zusammen in der Form gepresst wurden und welche meistens in der Zeichnung und Composition besser als in der Ausführung, in schweren und stumpfen Formen gerathen sind.

Von Thongeschirren zeigt unsere Abbildung Fig. 270 zwei Amphoren zur Aufbewahrung des Weines *a*, *b*, beide aus dem Hause des grossen Mosaik, die eine in der gewöhnlichen schlichten, die andere in einer etwas gewählteren Form, namentlich mit eleganteren Henkeln. Diese Amphoren, unfähig allein zu stehn, wurden an die Wand des Kellers gelehnt, wie man sie in der Villa des Diomedes gefunden hat, auch gelegentlich mit dem spitzen Ende in den Boden gesteckt. Aus Thon besteht auch die tiefe Schüssel mit umlaufendem Arabeskenornament und das flache Trinkgefäss Fig. 269, welches unterhalb eines glatten Randes und eines Eierstabes zunächst mit einer Reihe einzelner Blätter verziert ist, zwischen denen die Inschrift *Bibe amice de meo*, »trinke Freund von meinem Weine!« steht, einer der vielfachen ähnlichen Sprüche auf solchen Trinkgeschirren. Zu unterst besteht das Ornament wieder aus einzelnen Blättern, an denen zwei Kaninchen nagen und zwischen denen zwei Hunde Eber oder nach Anderen Wölfe verfolgen. Endlich finden wir an der einen uns zugewendeten Seite einen Frauenkopf zwischen zwei Caduceen (Mercursstäben) von eigenthümlicher Form. Reicher konnten wir eine Sammlung gewöhnlicher Glasgefässe (Figur 270) ausstatten. Wir finden zuerst von Flaschen bei *c* ein cylindri-



Fig. 270. Gefässe aus Glas und gebranntem Thon.

sches Flaschenpaar mit Henkeln in einem Tragbehälter von Thon, bei *o* eine kleinere kugelige Flasche ebenfalls mit einem Henkel, also eigentlich kannenartig gestaltet, mit engerem Halse als die vorigen Exemplare, in *l* und *p* dagegen zwei henkellose, also eigentliche Flaschen, die eine in anmuthiger, die andere in wunderlicher Gestalt, deren Zweck und Bedeutung schwer zu ermessen sind, endlich bei *q* ein amphorenförmiges zierliches Gefäss wohl für feines Oel bestimmt. Kosmetischen Zwecken wird auch das kugelförmige Gefässchen *k* mit kurzem engem Halse und zwei kleinen Henkeln gedient haben; unter dem sogleich zu betrachtenden Badegeräth werden wir ein ähnliches Gefäss von Bronze für die in's Bad mitzunehmende Salbe vorfinden und ein sicheres Salben- oder Oelfläschchen von dem Toilettetisch einer Pompejanerin ist das Fläschchen von buntfarbig in Zickzack- oder Wellenornamenten verziertem Glase bei *s*, eines der verkehrter Weise so genannten Thränenfläschchen. Den Trichter bei *h* wird jeder Leser selbst erkennen und auch das zierliche Henkelgefässchen bei *r*, sowie den bei *n* abgebildeten Heber leicht verstehen. Verwandt ist das bei *g* abgebildete fragmentirte Geräth, welches an seiner unteren Fläche von sechs Löchern durchbohrt ist, um den dicklichen Satz des Weines nicht mit durchzulassen. Bei *d*, *e* und *f* haben wir drei Trinkgläser zusammengestellt, welche mit aufgeschmolzenen Reliefverzierungen versehen sind, nach einer Technik, in der man im Alterthum, wie wir noch unten sehn werden, Erstaunliches leistete. Endlich finden wir bei *m* eine flache Schale und bei *i* eine grössere dergleichen auf einer Unterschüssel; es ist möglich, aber nicht gewiss, dass diese Geschirre zum Auftragen von Brühe dienten.

Reichlich vertreten sind in den Funden von Pompeji auch die zur Kosmetik, zur Toilette und zum Putz dienenden Gegenstände, von denen wir in den folgenden Abbildungen eine kleine Auswahl zusammengestellt haben. Wir beginnen mit dem Toilettegeräth und zwar wollen wir uns zunächst mit einem in den kleineren Thermen gemachten Funde von Badegeräthschaften (Fig. 271) beschäftigen. Dieselben sind auf einen Metallring, unseren Schlüsselringen ähnlich, gezogen, welcher elastisch ist und dessen Trennung in das Ornament zweier Thierköpfe fällt, welche in einen Apfel oder in eine Kugel beissen. Am zahlreichsten vertreten ist dasjenige Geräth, welches uns am fremdartigsten erscheint, die Badekratze nämlich (*strigilis*), welche die Alten nöthig hatten, um das Fett, die Salben und Oele vom Körper abzuschaben, mit welchem sie sich einzureiben und zu bestreichen liebten. Und zwar sowohl nach dem Baden

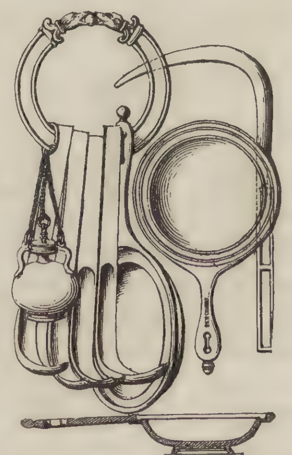


Fig. 271. Badegeräthschaften.

wie auch bei den Uebungen auf dem Ring- und Turnplatze, bei denen sich auf das Oel noch Staub und Schmutz legte, so dass eine Strigilis als das einzige mögliche Werkzeug der Reinigung erscheint, obgleich es den Nachtheil hatte, dass man durch häufigen Gebrauch leicht Schwielen bekam. Die Gestalt dieser Instrumente ist aus der Zeichnung (Innen- und Seitenansicht) wohl klar genug, um uns einer längeren Beschreibung zu überheben; an einem Handgriff ist ein halbhohler Haken befestigt, dessen Schärfe über die Haut geführt wurde, so dass sich das abgeschabte Oel in der Höhlung sammelte. Das Vorhandensein einer Mehrzahl dieser Instrumente überhob den Besitzer der Reinigung derselben während des Gebrauchs; diese war Sache des den Herrn begleitenden Sclaven. Neben den Badekratzen hangt einerseits ein Salbbüchschen mit aufgeschraubtem Deckel, andererseits eine Patera, deren Innen- und Seitenansicht ausserdem beigegeben ist, und welche der Badende gebraucht haben mag, um sich nach dem Schwitzbade im Caldarium mit dem lauen Wasser des Labrum zu begiessen. Einen Handspiegel vermissen vielleicht einige unserer Leser; er fehlt, weil er mehr zu den Gegenständen der weiblichen Toilette gehörte, zu der wir uns wenden, als zu denen der männlichen, die wir in dem Badegeräth vor uns haben.

Die folgende Abbildung enthält eine Sammlung von Gegenständen der weiblichen Toilette, zu der wir nur sehr wenige Bemerkungen zu machen



Fig. 272. Toilettegeräthschaften.

nöthig haben werden, indem wir diejenigen, welche sich für die Toilette und den Schmuck der antiken Damen näher interessiren, auf Böttigers »Sabina« und Beckers Gallus, 3. Aufl. III. S. 114 ff. verweisen.

Bei *a*, *l*, *m* und *n* finden wir Spiegel, und zwar in *a*, *l*, *n* die runden Handspiegel von Metall, welche überwiegend im Gebrauch waren, obwohl auch viereckige Spiegel vorkommen, wie unser Beispiel bei *m* (in modernem Rahmen) lehrt und Wandspiegel ebenfalls nachweisbar sind. Gewöhnlich aber bediente man sich, wie erwähnt, der runden Handspiegel von Metall, meistens von Erz, hie und da auch von edlen Metallen, bei denen die Rückseite und der Stiel der Ornamentik Raum und Anlass boten. Die Rückseite wurde

bei den Römern freilich nur mit einfachen Linien, Arabesken oder sonstigen rein decorativen Ornamenten in eingerissenen oder erhabenen Figuren verziert (siehe *n*), während die Rückseite der irrthümlich für Pateren gehaltenen Spiegel bei den Etruskern mit einer Fülle zum Theil der vortrefflichsten Figurencompositionen bedeckt wurden; den Stiel dagegen finden wir auch bei Spiegeln aus Pompeji in mannigfaltiger Weise gestaltet und geschmückt, wie unsere drei Beispiele zeigen, deren eines eine nackte auf einer Schildkröte stehende Figur zum Träger hat, während der Stiel des zweiten nur einfache Ornamentglieder zeigt und der des dritten aus einer Maske entspringt und in einen Schwanenkopf hakenförmig endet. Neben den Spiegeln stehn bei *c* und *e* ein paar Schminknäpfchen, das eine von Glas, durch welches man das vielgebrauchte Material, ein Stückchen rother und ein kleineres weisser Schminke erkennt, das andere von Elfenbein mit einem, Amor darstellenden Relief verziert. Die Kämme *d, i, k* erkennt Jeder ohne Beschreibung, wir bemerken nur, dass die weiten Kämme *d, k* von Bronze sind, während der Staubkamm *i*, der den modernen durchaus gleicht, wie diese aus Knochen besteht. Auch das Ohrlöffelchen *b* wird Niemand verkennen. Den beiden Büchschen von Elfenbein *f, h* wissen wir nur frageweise einen Zweck anzuweisen, für das eine ist er durch hineingelegte moderne Stecknadeln angedeutet, bei dem anderen mit eingeschraubtem Stöpsel wird er in Aufbewahrung einer feinen Salbe bestanden haben. Bei *g* endlich haben wir eine Auswahl von Haarnadeln von Elfenbein zusammengeordnet, deren Köpfe in verschiedener Weise und mit verschiedenem Geschmack verziert sind. Am anmuthigsten erscheinen unstreitbar die weiblichen Figürchen, welche Venus darstellen, auch ungleich passender zum Schmuck eines schönen Kopfes als eine Gemse oder eine offene Hand oder dergleichen armselige, nur zum Theil durch symbolische Bedeutung der dargestellten Gegenstände motivirte Spielereien mehr, über welche die moderne Darstellung von solchen Gegenständen sich fast nie erhebt.

Die eigentlichen Stücke der Kleidung und des Schmuckes, Fibulae, Ringe, Spangen, Hals- und Armbänder, Ohrringe u. dgl. sind so unsäglich mannigfaltig, dass wir hier unmöglich eine nur irgendwie die Verschiedenheit ihrer Formen erschöpfende Darstellung versuchen können, ohne weit über den Raum hinauszugehn, welchen wir diesem Abschnitt im ganzen Werke anweisen dürfen, weswegen wir uns die Betrachtung einiger Hauptstücke der Geschmeide- und Goldschmiedearbeit für den artistischen Theil versparen müssen.

Zweiter Abschnitt.

Waffen und sonstige Instrumente.

Dem in dem vorigen Abschnitt betrachteten Mobiliar und Hausgeräthe fügen wir in diesem Abschnitt eine kurze Uebersicht über die sonstigen Geräthschaften bei, welche in Pompeji gefunden worden sind; der Abschnitt umfasst freilich nicht ganz Gleichartiges aber zu einer weitergehenden Theilung ist der Stoff doch nicht reich genug.

Am reichlichsten vorhanden sind die Waffen von denen jedoch die zuerst zu behandelnden Kriegerwaffen nicht aus Pompeji, sondern fast durchgängig aus griechischen Gräbern stammen. Wir haben trotzdem geglaubt, sie hier aufnehmen zu müssen, um namentlich ihren grossen Unterschied von den in Pompeji und namentlich in der Gladiatorencaserne gefundenen Gladiatorenwaffen recht augenfällig zu machen.

Von den Gladiatorenwaffen unterscheiden sich die Kriegerwaffen, von denen Fig. 273 eine Auswahl der am meisten charakteristischen darbietet, ausser durch das Fehlen einiger besonderen Theile, welche bei jenen durch die eigenthümlichen Kampfarten bedingt wurden, durch die Bank durch grosse Einfachheit und Schmucklosigkeit, die dem Schmuck und Putz der

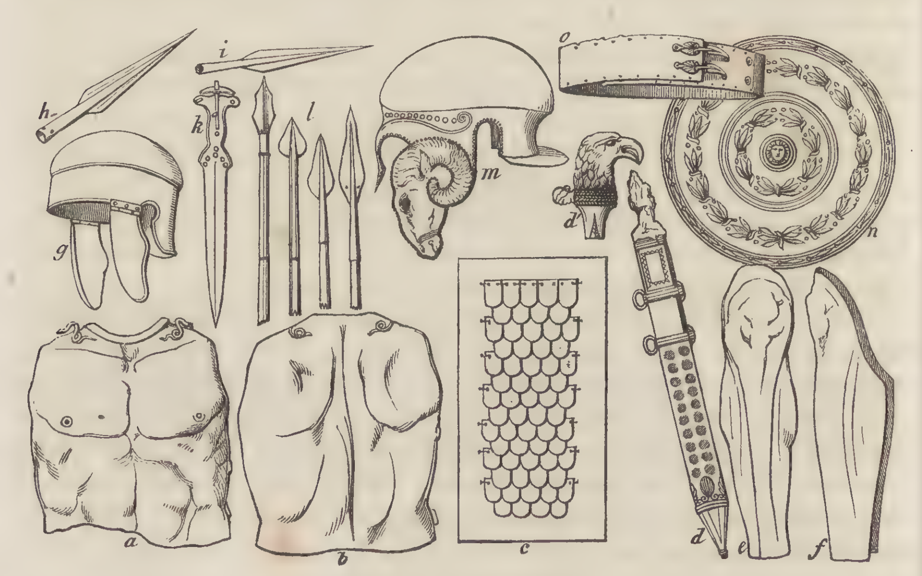


Fig. 273. Kriegerwaffen.

Gladiatorenwaffen gegenüber einen sehr würdigen und wohlthuenden Eindruck macht. Bequem und zweckmässig mussten die Waffen des ernsten Kriegers sein, der die Schlachten des Vaterlandes schlug oder die Ordnung

in den Städten erhielt, jene feilen Sclaven und Schlachtopfer einer blutgierigen Menge mochten sich putzen und schmücken bei ihren elenden Klopffechtereien, wie man das Opferthier schmückte, das zur Schlachtbank geführt wurde. Wir finden in unserer Figur zunächt einen Erzpanzer in der Vorder- und in der Hinteransicht *a* u. *b*. Er besteht aus zwei Hälften, deren eine die Brust, die andere den Rücken deckte, und welche über der Schulter mit einer Spange, hier in Form einer Schlange, an den Seiten unter den Armen durch Doppelscharniere verbunden wurden, welche unsere Zeichnung andeutet. Die Hauptformen des Körpers sind in dem Erz des Panzers sorgfältig ausgetrieben, damit er nicht irgend drücke und die Bewegungen lähme. Man sieht, dass hiedurch zugleich jener widerwärtig steife und schwerfällige Eindruck fast ganz gehoben wird, den mittelalterliche Harnische und moderne Kürasse machen. Den Unterleib und die Oberschenkel schützte ein doppelter in Falten gelegter oder in Streifen zerschnittener und mit Erzplatten beniethneter Lederschurz, welcher zugleich jeder Bewegung Raum liess. Bei *c* haben wir diesem Erzpanzer die Probe eines im Museum von Neapel aufbewahrten Schuppenpanzers von Knochen beigefügt, der allerdings sich nicht mehr ganz zusammenfügen lässt, dessen Construction aus kleinen Knochenplatten, welche durch einen Riemen aneinandergeheftet wurden, man jedoch aus der Probe hinreichend erkennen kann. Während die Brust und der Leib des Kriegers vom Panzer und Lederschurz geschützt wurde, welchen letzteren ein um die Nabelgegend gelegter metallener Ring oder Gürtel *o* verstärkte, blieben die Arme zur unbehinderten Bewegung des Angriffs und der Abwehr ganz nackt; bekanntlich wurden aber sie nebst dem Hals und dem ganzen übrigen Oberkörper durch den Schild gedeckt, den man am linken Arm trug, und der je nach der Waffengattung in verschiedener Grösse und Form erscheint. Wir können in *n* unsern Lesern nur einen mässig verzierten runden Schild (*parma*) vorführen, wie ihn die Reiterei und das leichtbewaffnete Fussvolk zu tragen pflegte. Ein Medusenhaupt, das beliebte und passende Emblem des Schildes, schmückt die Mitte auch unserer Parma. Von den Schutzwaffen des Hauptes, den Helmen und Sturmhauben, haben wir zwei Exemplare verschiedener Art *g* und *m* aufzuweisen, von denen das erstere *g*, eine einfache Sturmhaube mit beweglichen Backenlaschen, aus Pompeji stammt. Ueber sie können wir schwerlich mehr sagen, als was Jeder mit Leichtigkeit selbst aus der Zeichnung erkennen wird. Dagegen sei es uns erlaubt über den Helm *m*, der diesen Namen im eigentlichen Sinne verdient, und der aus den Ruinen des antiken Locri in das Museum von Neapel gebracht ist, wenigstens das hervorzuheben, dass er von der Form der s. g. korinthischen Helme, wenngleich weniger hoch ist, als diese zu sein pflegen. Diese Helme haben nicht bewegliche (in Scharnieren wie die Sturmhaube *g*), sondern elastische Backenlaschen, vermöge deren sie in zwei Stellungen auf dem Kopfe gehalten wer-

den. Entweder nämlich trug man sie zurückgeschoben, der Art, dass die hier als Widderköpfe gestalteten Backenlaschen sich den Schläfen- und den Backenknochen anlegten und aller Druck vom Schädel entfernt wurde, oder man schob sie vermöge eines Druckes der Hand auf die Kuppe dergestalt über das Gesicht, dass die Backenlaschen die Wangen bis zum Kinn bedeckten, die Erzzunge vorn am Helm sich auf die Nase legte, und diese gegen einen Schwerdthieb schützte, während die Augen aus den Oeffnungen hervorsahen, welche wir zwischen den Backenlaschen und dem Nasenschutz bemerken. Um diese tiefe Lage des Helmes, der somit eine Art von Visirhelm wurde, zu ermöglichen, ist endlich jener Einschnitt oder jene Einbucht im unteren Rande hinter den Backenlaschen nöthig, in welche sich das Ohr legte. Wir brauchen wohl kaum zu erinnern, dass man den Helm in der ersteren Stellung auf dem Marsch und im Lager, in der anderen im Kampfe trug, und darauf hinzuweisen, wie zweckmässig eine solche Einrichtung und mit wie einfachen Mitteln sie erreicht ist. Ausser der Brust, dem Leibe und dem Kopfe bedurften namentlich die Beine eine Schutzwaffe, weil man dieselben mit dem Schilde nicht zu schützen vermochte. Seit der ältesten Zeit bediente man sich daher der Beinschienen (Knemiden, Ocreae), deren wir bei *e* u. *f* ein Paar der einfachsten in doppelter Ansicht abgebildet haben. Sie reichten, wie die Austreibung der Hauptformen des Beines zeigt, vom Knie bis zum Fussgelenk, waren meistens so viel elastisch gearbeitet, dass sie sich ohne zu drücken an das Bein anlegten und an demselben Halt gewannen, den man jedoch durch mehre hinten querübergeschnallte Riemen oder durch eine Schnürung der beiden Kanten verstärkte und sicherte.

Noch ungleich einfacher als die Schutzwaffen sind die zum Angriff bestimmten, Lanzen, Speere, Schwerdter, Dolche und Messer. Indem wir an den Unterschied der langen Stosslanzen der schweren Infanterie und der kurzen und leichten Wurfspeere des leichten Fussvolks und der Reiter erinnern, dabei auf die Abbildung von sechs verschiedenen Lanzen- und Speerspitzenformen bei *h*, *i* und *l* unserer 273. Figur verweisen, so bleibt uns kaum Etwas zu sagen übrig, wenn wir uns nicht in weitläufige Einzeluntersuchungen über die Gestaltungen der römischen Speere verlieren wollen. Das Schwerdt *d* steckt in seiner Scheide, welche an den beiden Ringen an Riemen umgeschnallt oder richtiger, über die Schulter gehängt wurde. Der Griff ist hier zerstört, weshalb wir daneben den Griff eines anderen Schwerdtes *d'* in Form eines Adlerkopfes beigefügt haben. Endlich finden wir bei *k* ein kurzes Schwerdt oder eine Art Dolch ausser der Scheide, von dessen Griff ebenfalls nur der innere, aus Bronze bestehende Theil erhalten ist, während die beiden Elfenbein- oder Hornplatten fehlen, die, mit den in unserer Zeichnung erkennbaren Stiften aufgeniethet, dem Griff erst die nöthige Dicke und Handlichkeit verliehen.

Ganz anders erscheinen die Gladiatorenwaffen, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wenden; reich verziert, fast überladen stechen sie sichtbar gegen

die ernste Einfachheit der Kriegerwaffen ab. Wir haben in der 274. Figur drei Gladiatorenhelme in drei verschiedenen Ansichten abbilden lassen, aus

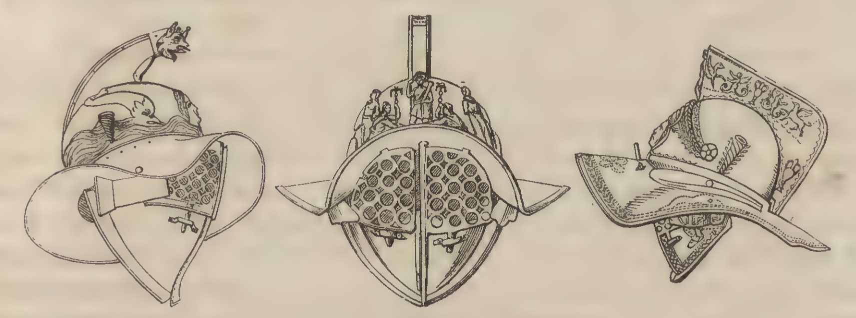


Fig. 274. Gladiatorenhelme.

denen sowohl die eigenthümliche Construction wie die Ornamentirung derselben hoffentlich völlig klar werden wird. Anlangend die Gesammtform unterscheiden sich diese Gladiatorenhelme von den eng an den Kopf anliegenden Kriegerhelmen namentlich durch den schwerfälligen, schauerartigen, weitabstehenden Rand, der sich bei allen Exemplaren in etwas verschiedener Gestalt wiederfindet. Sodann ist aber besonders das eigenthümliche Visir das unterscheidende Merkmal, das jeden Gladiatorhelm vor dem Militärhelm auszeichnet. Wir kennen diese Visire bereits aus den früher betrachteten Reliefen und Gemälden, welche Amphitheaterkämpfe darstellen, hier können wir von der Art der Construction Einsicht nehmen. Die Visire bestehen aus vier Stücken, zwei massiven Platten, welche den unteren Theil des Gesichtes deckten, und zwei mit vielen Oeffnungen durchbohrten Platten, welche sich vor dem oberen Theile des Gesichtes befanden, das Durchsehn ermöglichten, indem sie zugleich jeden Schwerdthieb parirten, und in den unteren am Helm mit Scharnieren befestigten Platten, sowie in dem Schirm des Helmes befestigt wurden, wie dies namentlich durch den mittleren Helm in der Vorderansicht klar wird. Seitwärts legt sich über die Verbindung der oberen und unteren Theile noch eine kleinere Platte, welche den wohlgezielten Hieb in diese Verbindung parirte, und welche unsere Leser bei dem Helm links am deutlichsten erkennen werden.

Die Verzierung der Gladiatorenhelme ist doppelter Art, zunächst diejenige, welche ihnen durch Rosshaar oder Federbüsche verliehen wird, und sodann die eigentlich künstlerische durch ausgetriebene und aufgeniethete oder aufgelöthete Reliefe. Der erste Helm links hat wahrscheinlich niemals einen Busch getragen, sein Buschträger (*crista*) endet in einen Greifenkopf; die Crista des mittleren Helms wird mit wallendem Rosshaarbusch geziert gewesen sein, zu dessen Aufnahme die Crista oben hohl und mit kleinen Löchern am Rande durchbohrt ist, durch die man Metallstifte oder Fäden

zum Befestigen des Busches steckte. Bei dem ersten und dritten Helm endlich sehn wir seitwärts am Kopfe einen schneckenförmig gewundenen Behälter, in welchen jederseits entweder ein emporstehender Rosshaar- oder ein Federbusch gesteckt wurde.

Zur Reliefverzierung bieten fast alle einzelnen Theile des Helmes geeigneten Raum. Zunächst finden wir die Crista mit Figuren geschmückt und zwar am ansehnlichsten bei dem rechts stehenden Helm, dessen Crista vorn einen bärtigen Krieger in Hochrelief, seitwärts eine Arabeskenverzierung mit Greifen in Flachrelief zeigt. Verziert sehn wir sodann den eigentlichen Helm, den an den Kopf anliegenden Theil, mit einem Medusenkopf nach vorn bei dem Helm rechts, mit einem weiblichen Gesicht nach vorn und Delphinen an der Seite bei dem Helm links, mit einem ganz umlaufenden figurenreichen Relief, welches verschiedene Scenen des Sieges und der Unterwerfung der Besiegten enthält, bei dem mittleren Helm. Ein besonders ausgezeichneter Prachthelm im Musem von Neapel enthält an den genannten Theilen verschiedene Scenen der Zerstörung Troias. Reliefgeschmückt erscheinen endlich die verschiedenen Visirplatten, und zwar die Verbindungsplatten bei dem Helm rechts und dem mittleren, die unteren massiven Platten bei demjenigen rechts, während diese bei den beiden anderen Helmen glatt sind.

In mehren dieser Ornamente treten bakchische Scenen oder Elemente des bakchischen Cultus hervor, welche an theatralische Schauspiele erinnern, zu denen die Gladiatorenkämpfe freilich nur sehr uneigentlich gehören. Dieselben Elemente herrschen sehr bestimmt vor in den Verzierungen anderer Waffen der Gladiatoren, namentlich in den meistens sehr reich ornamentirten Beinschienen, von denen wir in der nachstehenden Abbildung Fig. 275 links ein Exemplar als Probe mittheilen. Hier bilden sechs Theatermasken, oben und in der Mitte angebracht, den hervorstechenden Theil des Reliefschmuckes, den wir in seiner Gesammtheit nicht erörtern können, weil dazu ein ganz unverhältnissmässiger Raum nöthig sein würde. Die Ringe zum Durchziehn der Befestigungsriemen werden unsere Leser wohl bemerken. Neben dieser Beinschiene haben wir eine ähnlich gestaltete Armberge abgebildet, eins jener Waffenstücke, welches die Rüstung der Gladiatoren von derjenigen der

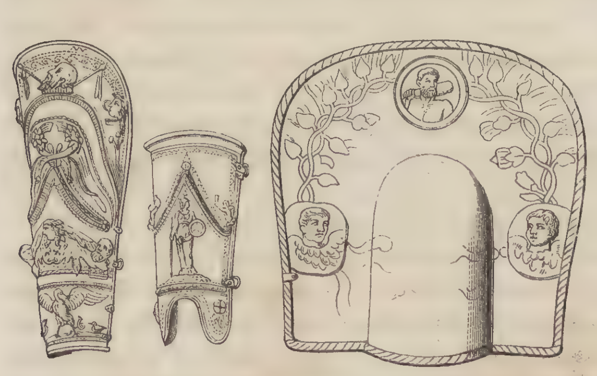


Fig. 275. Beinschiene, Armberge und Galerus.

Krieger unterscheidet. Diese Armberge schützte, angeschnallt wie die Beinschienen, den rechten Oberarm, während der linke den Schild trug, von dessen verschiedenen Formen wir aus den früher betrachteten Reliefen eine Anschauung genommen haben. Ein ganz eigenthümliches Schutzwaffenstück, welches ausschliesslich den Retiariern zukommt, den s. g. *galerus* zeigt unsere Abbildung rechts[27]. Der vorgewölbte Theil schloss sich der Schulter und dem Oberarm an, während die diesen Theil umgebende und aufsteigende Platte mit den Reliefköpfen den Hals deckte. Befestigt war dieser Galerus an dem Aermel des linken Armes und mit einer Schnur um die Brust, und so finden wir ihn in mehren Darstellungen der Retiarier von diesen getragen. — Diese Schutzwaffen sind jedenfalls die am meisten charakteristischen Theile der Gladiatorenrüstung; die meisten ihrer Angriffswaffen, unter denen der Dreizack des Retiarius und das winkelig gebogene Schwerdt, die *sica* des Thrakers, welche wir in dem Tropaeon aus der Gladiatorencaserne (Bull. Napol. n. s. I. tav. 7) gemalt finden, am eigenthümlichsten sind, erscheinen im Uebrigen nicht so sehr abweichend von den gewöhnlichen Formen, dass wir nöthig hätten, sie hier im Einzelnen vorzuführen. Auch sind die meisten derselben auf dem von uns früher mitgetheilten Relief mit Amphitheaterkämpfen, so weit nöthig, erkennbar. Bei Vergleichung dieser Reliefe sehn wir, dass die Speere ganz die gewöhnliche Form haben, die Schwerdter sich nur durch den glockenförmig erweiterten Handschutz von den Soldatenschwerdtern unterscheiden, und dass die Tridente der Retiarii, leichte dreispitzige Speere, die einzigen Angriffswaffen sind, welche wesentlich nur von Gladiatoren geführt wurden.

Von Pferdegeschirr, welches hier zunächst Erwähnung verdient, sind nur einige Fragmente gefunden worden, wie überhaupt Alles, was auf Reit- und Fuhrwesen Bezug hat, in Pompeji selten ist. Proben von pompejaner Pferdegeschirren sind im Mus. Borb. vol. 8. Taf. 32 abgebildet.

Von den ziemlich mannigfaltigen Opfergeräthschaften der Alten ist nur Weniges in Pompeji aufgefunden oder bekannt gemacht, und das Wenige ist nicht bedeutend genug, um ein näheres Eingehn auf dasselbe an diesem Orte zu rechtfertigen. Bekannt sind einige Kannen (Simpula), in denen die beim Opfer gebrauchten geweihten Flüssigkeiten getragen wurden, in ihren Formen nicht wesentlich von oben mitgetheilten Kannen abweichend; ferner etliche Pateren oder flache Opferschalen, mit denen man die erwähnten Flüssigkeiten auf das Opfer ausgoss; sie sind in doppelter Hauptform bekannt, mit einem längeren Stiel oder Handgriff, welcher erwünschte Gelegenheit zur Ornamentirung bietet, oder mit zwei Henkeln. Auch ein paar Weihrauchbüchschen (Thuribola, Thymiateria) werden im Museum bewahrt, einfach cylindrische Gefässchen mit einem Scharnierdeckel an Ketten hangend. Etwa noch vorhandene Opfermesser, Beile und Sistra sind nicht bekannt gemacht und unter der Masse des Geräths im Museum schwer aufzufinden.

Keine andere Stelle, als diese wussten wir ausfindig zu machen, um unsern Lesern die Kenntniss der in Pompeji gefundenen Sonnenuhren zu vermitteln, welche als normale Repraesentanten dieser interessanten Monumente gelten dürfen. Von den fünf in Pompeji gefundenen Sonnenuhren[28]) deren eine, welche auf der Lehne des halbrunden Sitzes auf dem Forum triangulare stand, bereits erwähnt worden ist, wählen wir als Beispiel diejenige, welche in den neuen Thermen gefunden wurde (s. I. S. 210), und welche sich nicht allein durch ihre oskische Inschrift und durch die besonders gewählte Ausstattung mit Löwentatzen und Ornamenten auszeichnet, sondern vor allen anderen durch die vollkommene Erhaltung des Zeigers wichtig ist.

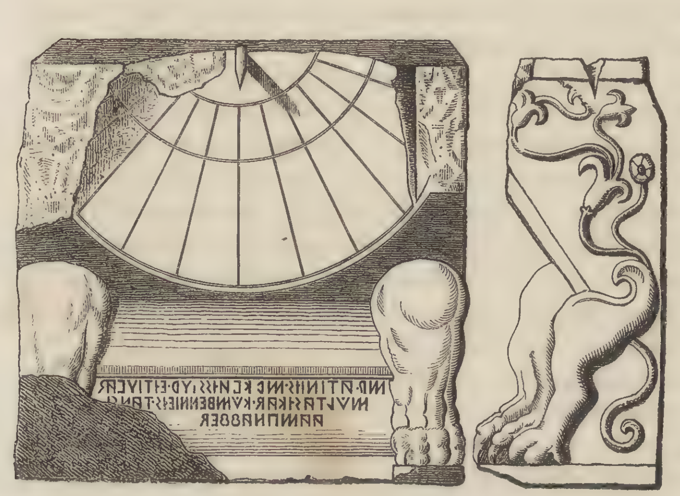


Fig. 276. Sonnenuhr.

Ohne uns begreiflicher Weise hier auf eine Erörterung der antiken Zeitmesser, Wasser- und Schattenuhren einlassen zu können, glauben wir das, was zum Verständniss des in der nebenstehenden Figur in doppelter Ansicht dargestellten Instrumentes nöthig ist in wenig Worten sagen zu können. Die Fläche, auf welche der Schatten des Zeigers (Gnomon) fällt, ist wie ein Kugelabschnitt ausgehöhlt und mit graden Linien eingetheilt, welche als Radien in dem Punkte zusammenlaufen, in welchem der Gnomon horizontal befestigt ist. Jeder sieht, dass sie die Zeiteintheilung bezeichnen, welche in anderen Exemplaren mit Zahlzeichen an ihren Endpunkten markirt ist. Wir finden rechts wie links von der Mittagslinie ihrer je fünf; ausserdem aber sehn wir diese Radien von drei Kreislinien geschnitten, welche, antiken Zeugnissen nach, sich auf die verschiedenen Jahreszeiten und die Länge des Gnomonschattens in denselben beziehen. Diese *hemicyclium* genannte Art von Sonnenuhren wird auf die Erfindung des Chaldaeers Berosus zurückgeführt.

Bei weitem das meiste Interesse gewähren nächst dieser Sonnenuhr der Betrachtung, ausser den wenigen Fragmenten von musikalischen Instrumenten, — denn nur solche, auffallender Weise nicht ein ganzes Stück, sind in Pompeji gefunden worden — diejenigen, welche zu technischen Zwecken

gedient haben. Wollten wir den bildlichen Stoff für diesen Gegenstand aus Gemälden entnehmen, so würden wir hier eine sehr bedeutende Reihe vorführen können, welche bei den Schreibmaterialien beginnend, bis zu den Werkzeugen eigentlicher Kunst aufsteigen würde. Wollen wir aber Grenzen unserer Darstellung finden, so müssen wir uns hier wie bei allen früheren Abschnitten an das wirklich Vorhandene halten, welches uns allerdings nur wenige Proben der von den Alten gebrauchten Instrumente darbietet. Vollständig aufgefunden sind die Werkzeuge des würdigen Meisters Bildhauer, von dem wir schon früher berichtet haben. Wenn wir wiederholen, dass sie in allem Wesentlichen durchaus diejenigen sind, deren sich unsere Steinmetzen und Bildhauer bedienen, so werden unsere Leser von ihnen weder Abbildung noch eine nähere Beschreibung erwarten. Nur einen Zirkel, der bei der Bildhauerei diente, theilen wir unter der kleinen Auswahl von pompejanischem Messgeräth mit, welche unsere Fig. 277 enthält, und welches dem unseren so ähnlich ist, wie ein Ei dem anderen, was übrigens das Interesse an diesen Gegenständen nicht vermindern kann. Wir finden zu unterst einen zusammenlegbaren Maassstab von einem römischen Fuss, welcher

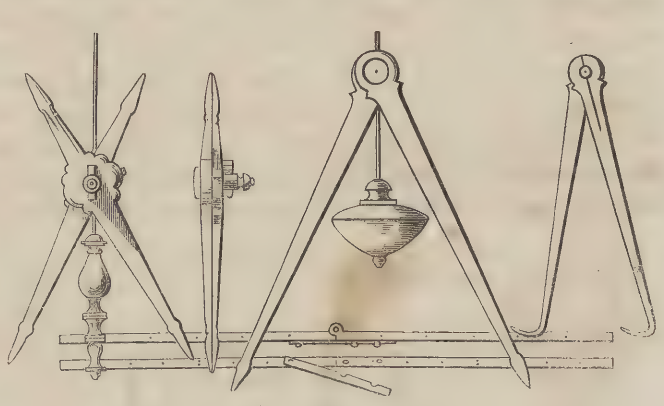


Fig. 277. Messgeräthe.

durch Punkte auf der einen Seitenfläche in zwölf Uncien, durch Punkte auf der unteren Kante in sechszehn Digiti, die beiden gewöhnlichen Theilungen des Fusses getheilt ist. Den kleinen Halter, durch welchen der auseinandergelegte Maassstab gesteift, und der, wenn der Maassstab zusammengeklappt ist, zurückgeschlagen wird, bemerkt und versteht man wohl ohne unseren Nachweis aus der Zeichnung. In der Mitte der Figur sehn wir einen einfachen Zirkel, innerhalb dessen Schenkeln wir ein Bleigewicht (Senkblei, Loth, *perpendiculum*) grösseren Calibers, so wie zwischen den Schenkeln des Halbirzirkels links ein solches kleineren Calibers und von zierlicher Gestalt gezeichnet haben. Rechts ist ein Zirkel mit gebogenen Spitzen, von denen die eine lose ist, aus der Bildhauerwerkstatt abgebildet, wo er zur Messung von krummen Flächen diente, und zwar mit nach innen gekehrten Spitzen zur Messung convexer, mit nach aussen gekehrten Spitzen zur Messung concaver Gegenstände. Zum Verständniss der Anwendung müssen wir wohl

noch bemerken, dass die beiden Schenkel wie die Schneiden einer Scheere neben einander liegen, so dass der jetzt rechts befindliche links, der linke rechts stehn konnte, in welcher Stellung sodann durch Umdrehung der einen Spitze die beiden Spitzen einander zugekehrt waren. Dieselbe Einrichtung der Lage beider Schenkel in zwei Ebenen zeigt die Seitenansicht des Halbirzirkels links, über den wir nur noch bemerken wollen, dass er in jeder Weite durch die in der Seitenansicht deutliche Stellschraube befestigt werden konnte. — Mehr noch als diese Messgeräthe werden viele unserer Leser die chirurgischen Instrumente interessiren, mit deren Abbildung wir diesen Abschnitt beschliessen wollen, ohne aus mehren, für die Kundigen leicht ersichtlichen Gründen auf deren specielle Beschreibung in diesem Buche uns einlassen zu können. Wir begnügen uns deshalb anzugeben, dass wir nach der ausführlichen, von Fachleuten übrigens nicht unangefochten gebliebenen, Erörterung Benedetto Vulpis im Museo Borbonico Vol. 14 zu Tav. 26 und Quarantas zu Vol. 15. tav. 23 bei *a* und *a'* zwei Ansichten eines *speculum magnum matricis*, bei *e* eine Seitenansicht eines einfachen *speculum ani*, zwischen ihnen und der Knochenzange bei *d* und *f* diejenigen zweier feiner Pincetten, ferner bei *c* ein Löffelchen und bei *b* eine einfache Sonde, sowie rechts bei *g* eine gebogene Zange vor uns haben, welche zum Ausziehn von Knochensplittern, zum Halten der Adern beim Unterbinden und zu derlei Zwecken gedient haben mag. Den Schluss bildet bei *h* ein Katheter.

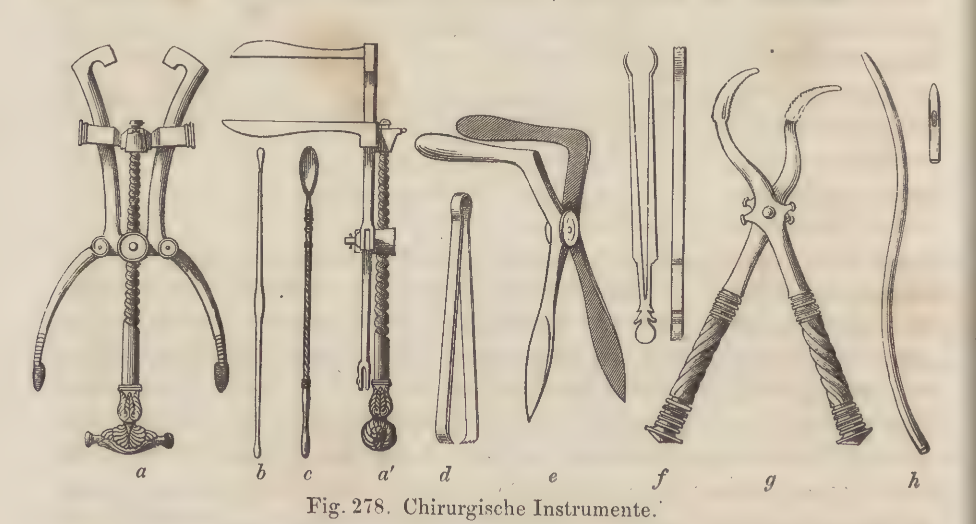


Fig. 278. Chirurgische Instrumente.

Sechstes Capitel.

Zeugnisse des Verkehrs und des Lebens nach Inschriften*).

M·HOLCONIVM
PRISCVM·II VIR·I·D· POMARI·VNIVERSI
CVM·HELVIO·VESTALE·ROG

Fig. 279. Inschrift; Wahlempfehlung.

Sowie überhaupt neben den litterarischen und monumentalen Ueberlieferungen des Alterthums die epigraphischen, welche in gewissem Sinne zwischen den beiden anderen stehn, an Bedeutung und Interesse keineswegs die letzte Stelle einnehmen, so darf man Gleiches getrost auch von den Inschriften Pompejis oder wenigstens von zweien der gleich zu nennenden drei Classen derselben behaupten. Die erste Classe, die in Stein gehauenen Urkunden, deren manche schon im Verlaufe der vorhergehenden Darstellung berührt worden sind, bieten freilich, ohne dass ihnen damit ihre Bedeutung abgesprochen werden soll, kein specifisch hervorragendes Interesse, welches sie über die zahlreichen ähnlichen Urkunden anderer Colonien und Municipien erhöbe. Das was wir aus diesen Steinschriften über das Verhältniss der Colonie zur Hauptstadt, über ihre communale Verfassung und Verwaltung, über ihre Magistrate, Priesterthümer und Stände, über Ehrenauszeichnungen verdienter Bürger u. s. w. lernen können, dies Alles ist uns auch sonsther vielfältig überliefert und bezeugt, und darauf hier näher einzugehn würde wenig geeignet sein. Was wir aus diesen Urkunden für die Baugeschichte der Stadt vor und nach dem Erdbeben von 63 n. Chr. entnehmen können, ist früher benutzt worden, darauf haben wir also hier nicht zurückzukommen.

Anders verhält es sich mit den beiden anderen Classen der pompejaner Inschriften, den an die Wände öffentlicher und privater Gebäude mit bald rother, bald schwarzer Farbe angemalten (*dipinti*)[29], in einzelnen Fällen mit Kohle angeschriebenen, und den ebendaselbst aussen und im Innern in den Stucco eingekratzten (*graffiti*)[30]. Allerdings sind auch diese nicht einzig in ihrer Art; man hat, abgesehn von der Schwesterstadt Herculaneum, auch sonst noch angemalte, so gut wie eingekratzte Inschriften, zum Theil — ich will nur die Ausgrabungen am Palatin in Rom erwähnen**) — in beträchtlicher Anzahl und von nicht geringem Interesse aufgefunden. Allein schon

---

*) Die Quellennachweise mussten hier unter dem Text gegeben werden.

**) Garrucci pl. 30 und 31.

ihrer blossen Zahl nach nehmen die pompejaner *dipinti* und *graffiti* einen hervorragenden Platz ein, und ihrem Inhalte nach verdienen sie die eingehendste Betrachtung in eben so hohem Grade wie irgend welche anderen.

Einer solchen Betrachtung sind nun freilich in einem Buche, wie dieses ist, sehr enge Grenzen gezogen, und zwar nicht allein aus äusserlichen und räumlichen Gründen. Mit einer blossen Sammlung dieser Inschriften oder der Wiedergabe und Ergänzung der von Anderen gemachten Sammlungen, von der ohnehin gewisse, hier nicht näher zu bezeichnende Theile ausgeschlossen bleiben müssten, welche sich zur Mittheilung an ein nicht gelehrtes Publikum nicht eignen, mit einer solchen Sammlung würde einem nicht gelehrten Leserkreise gewiss sehr wenig gedient sein; ausführliche Erklärungen und Erörterungen — und nicht wenige dieser Inschriften erheischen solche — würden mir wahrscheinlich von den meisten Lesern dieses Buches auch sehr wenig gedankt werden. Und somit blieb mir Nichts übrig, als mich auf eine ausgewählte Zusammenstellung solcher *dipinti* und *graffiti* zu beschränken, welche, sei es an und für sich verständlich, sei es durch eine beigefügte Uebersetzung und ein paar kurze erläuternde Bemerkungen allgemein verständlich zu machen sind. Die durchgängige Hinzufügung einer Uebersetzung, so mannigfaltige Schwierigkeiten dieselbe bieten mochte, wurde für Pflicht erachtet; ich kann nun aber nur hoffen die hier angedeuteten Gesichtspunkte von einer billigen Beurteilung dessen, was ich nicht gebe und was ich gebe, auch wie ich es gebe, erwogen zu sehn.

Ehe wir auf die *dipinti* und *graffiti* näher eingehn, muss in Betreff aller pompejanischen Inschriften bemerkt werden, dass in denselben die drei Sprachen erscheinen, welche nach einander und wohl auch neben einander in Pompeji gesprochen worden sind: die oskische, die griechische und die lateinische. Die oskischen Inschriften, jedenfalls in ihrem Hauptbestande die ältesten, in die Zeit der Autonomie Pompejis vor dem Socialkriege und der Gründung der sullanischen Colonie (88 v. Chr.) hinaufreichenden, müssen wir hier ganz bei Seite lassen; wer sie sucht findet sie gesammelt und erläutert in Mommsens Unteritalischen Dialecten S. 185—189 und in Fiorellis *Monumenta epigraphica Pompeiana* Heft 1., in denen sie in erster Ausgabe 1854 in Facsimiles in der originalen Grösse, freilich für den Preis von 150 lire, publicirt sind, während sie in einer zweiten Ausgabe in 8⁰. 1856, freilich nicht facsimilirt, leicht zugänglich sind. Nachträge neuerdings aufgefundener, wie z. B. die Wegebauinschrift aus dem stabianer Thor (s. Bd. I. S. 58 u. Anm. 17.), die Inschrift an der Sonnenuhr aus den neuen Thermen (s. das. S. 210, oben S. 86) u. a., hat das *Bullettino archeologico Napolitano*, welches als *Italiano* leider! mit dem zweiten Jahrgange zu erscheinen aufgehört hat, gebracht, und wird fortan Fiorellis *Giornale degli scavi* bringen.

Was zweitens die griechische Sprache anlangt, so scheint es nach Maassgabe der Inschriften, dass dieselbe in Pompeji nicht so verbreitet gewesen

ist, wie man nach anderen Spuren griechischer Bildung und Kunst glauben sollte. Allerdings ist Griechisch in den Schulen ohne allen Zweifel gelehrt worden, und wenn nichts Anderes, würden uns die gar nicht selten in die Wände eingekratzten griechischen Alphabete dies beweisen. Diese rühren von Kindern her, welche sie auf ihrem Wege in die Schule und aus der Schule in die Wände eingekritzelt haben, wo wir sie meistens, wenn nicht durchgängig, zwei bis drei Fuss über dem Boden, also auf der Höhe finden, welche den Kleinen am bequemsten war. Hier sind sie in einfacher Folge *α β γ δ* u. s. w. angeschrieben, theils vollständig, theils auch unvollständig, von links nach rechts und auch von rechts nach links*), je nachdem Zeit, Geduld und Wissen des kleinen Schreibers ausreichten. Hier sei denn auch gleich angeführt, dass sich in ähnlicher Weise auch das lateinische Alphabet nicht selten findet, einzelne Male wohl noch aus republikanischer Zeit stammend und mit dem X schliessend**), in anderen Fällen so, dass der Schreiber von vorn und von hinten anfangend die ersten und die letzten Buchstaben abwechselnd setzte, so: A X B V C u. s. w. oder A B V C T D S E R F I Q, was vielleicht auf eine Manier in den Schulen, das Alphabet in und ausser der Reihe zu lehren, schliessen lässt***). Auch die gelegentlich in Graffiti vorkommenden grammatischen (Declinations-) Uebungen****) finden wohl am besten an diesem Orte ihre Erwähnung. — Die übrigen griechischen Inschriften ausser den erwähnten Alphabeten sind von geringem Belange, die eingehauenen ganz selten†); die angemalten und eingekratzten bieten meistens nur Namen, theils einzelne, theils in grösseren Folgen, von denen wir absehn können††), hier und da, echt griechischer, aus den Vaseninschriften überaus bekannter Sitte entsprechend, mit einem rühmenden *καλός* »schön« oder »schön ist« verbunden, aber meistens mit lateinischen Buchstaben geschrieben; *calos Hermeros*, *calos Paris* u. s. w.†††) Von den wenigen längeren Inschriften ist von besonderem Interesse die einzige sicher gelesene, welche von einem Ladeneingange in der *Strada degli Olconj* den Thermen gegenüber in die grosse Eingangshalle des Museum in Neapel geschafft ist; sie lautet††††), mit grossen und deutlichen rothen Buchstaben angemalt, mit Hinweglassung orthographischer Fehler:

---

*) Garrucci Tafel 1. No. 5, 6, 7, 8, 9.

**) Bücheler N. Rhein. Mus. XII S. 246 f. Vgl. Garrucci a. a. O. No. 11, 12, 13. Ritschl, *Priscae Latinitatis monumenta epigraphica*, tab. 17. No. 24.

***) Zangemeister, Bull. d. Inst. 1865. p. 192.

****) Garrucci Taf. 17. No. 1 und 4, Taf. 26. No. 26.

†) Ueber die alexandrinischen Grabinschriften vgl. Note 20.

††) Garrucci Taf. 2, Taf 26, 1—20, vgl. Bücheler a. a. O. S. 248 f.

†††) Garrucci Taf. 26. No. 23, 24, Bücheler a. a. O. und Mommsen N. Rh. Mus. 5. S. 462.

††††) Bull. arch. Napol. n. s. 1856 p. 33, vgl. Bücheler a. a. O. S. 248.

Ὁ τοῦ Διὸς παῖς καλλίνικος Ἡρακλῆς
Ἐνθάδε κατοικεῖ· μηδὲν εἰσίτω κακόν.

also etwa:

Der Sohn des Zeus, der siegesfrohe Herakles
Bewohnt dies Haus, nichts Böses komme hier herein!

Der erste Vers ist auch sonsther bekannt und ebenso der Schluss des zweiten, der an eine Anekdote von Diogenes dem Cyniker erinnert, der, als er diesen Spruch über der Thür eines Hauses las, fragte, wo denn der Hausherr hineingehn solle? — Zwei andere längere griechische Inschriften*) sind noch nicht entziffert und werden vielleicht nie entziffert werden.

Die überwiegende Masse der angemalten sowohl wie der eingekratzten Inschriften ist lateinisch, und zwar stammen wiederum die meisten aus beiden Classen unzweifelhaft aus der Zeit kurz vor der Verschüttung, also aus der letzten Periode Pompejis. Allerdings lassen sich nicht ganz wenige *dipinti* bis in die Zeit des Socialkrieges hinaufdatiren, und beweisen, dass schon damals die Geschäftssprache in Pompeji lateinisch war. Diese älteren Inschriften**), welche zum Theil erst durch das Abfallen der sie verhüllenden Tünche späterer Perioden zum Vorschein gekommen sind, stehn mit oskischen Inschriften gemischt auf den soliden Tuffpilastern der älteren Bauwerke Pompejis, nicht auf dem Stucco, mit welchem in der letzten Periode Alles überzogen worden ist; sie unterscheiden sich in den Buchstabenformen, in den Namen, in orthographischen und grammatischen Archaismen von denen der jüngeren Zeit. Von Graffiti ist das älteste Beispiel das schon früher (Bd. I. S. 134) angeführte aus der Basilika, welches bis in das Jahr 79 v. Chr. hinaufgeht, andere***) zeigen die Daten 717 urb. (37 v. Chr.), 751 (3 v. Chr.), 770 (16 n. Chr.), 771 (17 n. Chr.), 791 (37 n. Chr.), noch andere weisen durch sprachliche Archaismen auf eine frühere Periode hin****); aber die grosse Masse der auf den Stucco gemalten und in denselben eingekratzten Dipinti und Graffiti gehört, wie gesagt, der letzten Periode der Stadt nach dem Erdbeben von 63 an, und grade diese eröffnen uns einen überaus interessanten Blick in das Leben und Treiben der antiken Stadt, welches durch die Verschüttung abgeschnitten wurde.

Ueber die Sitte oder Unsitte die Mauern und Wände öffentlicher und privater Gebäude zu beschreiben haben wir reichliche Zeugnisse in den Schriften der Alten; in welcher erstaunlichen Ausdehnung man aber derselben huldigte, hat uns so recht deutlich erst Pompeji gezeigt, wo an gewissen Orten eines besonders lebhaften Verkehrs, in der Basilika, im Theater-

*) Garrucci Taf. 2. N. 5 und N. Rhein. Mus. XVII (1862) S. 140 mit der dazu gehörigen Tafel.

**) Vergl. Mommsen, Unterital. Diall. S. 116.

***) Garrucci Taf. 3. No. 3, 4, 5, 6, 7.

****) Bücheler a. a. O. S. 247.

corridor und im Amphitheater die Masse der Schreibereien so gross ist, dass sie schon den Alten den an den drei genannten Orten übereinstimmend eingekratzten Vers*) eingab:

Admiror paries te non cecidisse r[uinam],
Qui tot scriptorum taedia sustineas.

(Wand, ich wundere mich, dass du nicht hinsinkest in Trümmer,
Die du zu tragen verdammt so vieler Hände Geschmier.)

Beide Classen, die Dipinti sowohl wie die Graffiti gehn so recht unmittelbar aus dem täglichen Leben hervor; dennoch besteht zwischen ihnen ein wichtiger Unterschied. Die Dipinti, allermeist an die Aussenwände der Gebäude, nur in öffentlichen Gebäuden auch im Innern, angemalt, leicht mit dem gefügigen Material flüssiger rother oder schwarzer Farbe herzustellen und vielfach, vielleicht in der Regel von der Hand öffentlicher Schreiber (s. unten), zeigen uns grosse, nicht selten mehr als fussgrosse, dicke und deutliche Buchstaben (vgl. z. B. Fig. 279 an der Spitze dieses Abschnittes); sie sind, meistens ohne Mühe und schon in grösserer Entfernung zu lesen und waren für die Oeffentlichkeit bestimmt. In ihnen spiegelt sich also das öffentliche, besonders das communale Leben; Wahlempfehlungen machen ihren Hauptbestandtheil aus, daneben Anzeigen, namentlich amphitheatralischer Spiele, dann auch zu vermiethender Localitäten, verlorener Sachen und dergleichen Dinge, welche leicht und schnell von den Vorübergehenden gelesen werden sollten.

Anders die Graffiti, welche mit einem Nagel oder einem analogen spitzen und scharfen Instrument in den zum Theil sehr harten und spröden Stucco eingekratzt werden sollten, und welche daher selten aus grossen, und wohl fast nie, wenigstens nicht durchgängig, aus mehr als etliche Zolle grossen, dünnen, mehr oder weniger lang gezogenen, oft aus ganz kleinen, gekritzelten, schwer, zuweilen gar nicht lesbaren Buchstaben einer sehr wenig kalligraphischen Cursivschrift bestehn, zu der nicht selten allerlei an Kunstwerth mit der Schönheit der Schrift wetteifernde Zeichnungen sich gesellen, vergl. die Proben weiterhin. In diesen Graffiti, welche die Wände sowohl im Innern der Gebäude, in Zimmern, Gängen, Küchen u. s. w., wie aussen in Anspruch nehmen, hat das Leben der Individuen mit allen seinen Eindrücken, hat gute und schlechte Laune, Scherz, Witz, Neckerei und bis zum bittersten Hohn gesteigerter Spott, Uebermuth und Langeweile in Versen und Prosa ihren Ausdruck gefunden; da finden wir Lesefrüchte aus Dichtern, Stücke von Rechnungen, Fragmente von Briefen, Erinnerungen an Gladiatorenspiele, Empfehlungen von Gasthäusern und Kneipen und Reminiscenzen aus

*) Unedirt, mir von Herrn Dr. Zangemeister mitgetheilt, dem ich auch folgende naive Parallele vom Palatin verdanke; da steht unter vielen Inschriften, grösser als alle anderen:
πολλοὶ πολλὰ ἐπέγραψαν ἐγὼ μόνος οὐ[κ ἐπ]έγραψα.

deren Treiben, gute und schlechte Lebensweisheit, Grüsse und Liebesseufzer neben Verwünschungen und Denunciationen bunt neben einander, kurz Alles und Jedes, was in irgend einem Augenblick die Seele eines solchen alten Pompejaners bewegte, oder dessen schriftlicher Ausdruck einen Zweiten zu einer Entgegnung, gelegentlich einen Dritten zu einer Duplik anregte. Waren nun auch viele dieser Graffiti — gewiss nicht alle — bestimmt, von Anderen gelesen zu werden, so kann man ihnen doch den Charakter der Oeffentlichkeit, welchen die Dipinti tragen, im Allgemeinen absprechen und sie als den Spiegel des Privatlebens bezeichnen. Um so werthvoller aber sind sie für uns, denen sie einen Einblick in die Intimitäten dieses seit 18 Jahrhunderten erloschenen Privatlebens gestatten, wie ihn kaum irgend eine andere Ueberlieferung des Alterthums zu vermitteln im Stande ist.

Beginnen wir unsere Umschau in diesem Schatze von antiken Lebensäusserungen mit den Dipinti. Die grösste Zahl derselben besteht, wie gesagt, aus Wahlempfehlungen, durch welche die Aufmerksamkeit der Wahlberechtigten auf den einen oder den anderen Candidaten für das Duumvirat oder die Aedilität (denn meines Wissens kommen nur diese vor) *) von Seiten dessen oder derjenigen gelenkt werden sollte, welche eben ihn in einer dieser obrigkeitlichen Stellungen zu sehn wünschten. Denn keineswegs sind es die in den Wahlcomitien stimmberechtigten Bürger selbst, oder nur sie, von denen diese Wahlempfehlungen ausgegangen sind, im Gegentheil finden wir unter denen, welche sie angeschrieben haben oder haben anschreiben lassen, ausser nicht wenigen, welche sich Clienten der Empfohlenen nennen, was an sich wohl Nichts beweisen würde, Weiber, Kinder und Sclaven oder Freigelassene, kurz Leute, welche mit den Wahlabstimmungen gewiss Nichts zu thun und selbst keine Stimmen abzugeben hatten **).

Die gewöhnliche, einfache aber vollständige Form dieser Wahlempfehlungen ist diese: sie enthält 1. den Namen des Empfohlenen, 2. das Amt zu dem er empfohlen wird und 3. den Namen dessen oder deren, von denen die Empfehlung ausgeht, mit der Formel: *Orat Vos Faciatis* (»bittet Euch, dass Ihr macht, wählt«), welche gewöhnlich nur mit den Anfangsbuchstaben O V F und zwar mit diesen in einer Sigle (zusammengezogen) geschrieben ist, und deren richtige Auflösung und Erklärung sich erst in neuerer Zeit durch die Auffindung einiger ganz ausgeschriebenen Beispiele hat feststellen lassen ***). Früher wurde sie stark missverstanden, indem man die Buchstaben O. V. F. ergänzte: *Orat Vt Faveat* (»bittet, dass er gewogen sei«) und darin die Anrufung des Patrons durch einen Clienten, eines Reichen und Angesehenen durch Arme und Hilfsbedürftige zu erkennen meinte, woraus man sodann

---

*) Giorn. d. scav. fasc. 14. p. 47. wird Siricus zum Amte eines Quinquennalen empfohlen, aber dieses fällt ja mit dem Duumvirat zusammen.

**) Vgl. Garrucci, Bull. Nap. n. s. I. p. 151 sq.

***) Garrucci a. a. O. I. p. 4. Vgl. Orelli-Henzen No. 6967.

weiter folgerte, diese Anrufungen möchten wohl an den Häusern der angerufenen Patrone gestanden haben. Dieser falschen Ansicht verdanken, wie schon früher im Vorbeigehen erinnert worden ist (Bd. 1. S. 251), die Häuser des Modestus, des Pansa, des Sallustius, des Pomponius, des Julius Polybius u. a. m. ihre populären, aber ohne Frage ihnen nicht zukommenden Namen. Eine ganz normale, einfache Wahlempfehlung würde dem Gesagten nach z. B. folgendermassen abgefasst sein: *M. Holconium Priscum duumvirum iuri dicundo orat vos faciatis Philippus.* Aber diese Formel ist keineswegs die alleinige oder auch nur überwiegend häufige, sie wird im Gegentheil sehr vielfach abgeändert und erweitert. Unter den Abänderungen ist die geringfügigste, wenn statt *orat* das gleichgeltende *rogat* oder *petit* gesetzt wird, oder wenn statt der Bitte: *orat vos faciatis* die einfache Aufforderung: *facite* steht, wobei nicht selten der Name des Auffordernden weggelassen wird, auf den es ja in der That auch weniger ankam, als auf denjenigen des Empfohlenen, auf welchen die öffentliche Aufmerksamkeit gelenkt werden sollte. Setzt der Empfehlende seinen Namen hinzu, so geschieht das wohl meistens, weil er glaubt, damit seiner Empfehlung irgendwelchen Nachdruck zu geben. Dies wird namentlich gelten, wenn eine geschlossene Mehrzahl von Personen, eine Zunft oder eine Bruderschaft die Empfehlung ausspricht.

Solchen Inschriften verdanken wir zugleich ein kleines Verzeichniss von Gewerben und Gewerken, Zünften und Collegien (Bruderschaften) in Pompeji, deren wir folgende nachweisen können*): die *offectores* (Färber), *pistores* (Bäcker), *aurifices* (Goldschmiede), *pomarii* (Obsthändler), *caeparii* (Zwiebel- oder Gemüsehändler), *lignarii* (Holzhändler), *plostrarii* (Stellmacher), *salinenses* (Salinenarbeiter), *piscicapi* (Fischer), *agricolae* (Bauern), *forenses* (Marktleute)**), *muliones* (Maulthiertreiber), *saccarii* (Sackträger), *culinarii* (Köche), *fullones* (Zeugwalker) nebst einem *lanifricarius****) (Wollenwäscher), einen *perfusor* (Parfümeur) und einen *caupo* oder *copo*****) (Schenkwirth); daneben die Collegien der *Venerei* und *Isiaci*. Erwähnen wir sodann noch, dass ein gewisser Phoebus mit seiner Kundschaft (*cum emptoribus*), ein Lehrer Valentius, der wenigstens nicht Sprachlehrer gewesen sein wird, buchstäblich »mit seine Schüler« (*cum discentes suos*)†) und Sema mit ihren Kindern (*cum pueris*) Wahlempfehlungen hat ausgehen lassen, und dass so gut wie die Ballspieler (*pilicrepi*) zu einer Wahl aufgefordert werden, die Schläfer, und zwar »sämmtliche« Schläfer (*dormientes universi*) und in einem anderen Falle alle Spättrinker (*seribibi*)††) sich zu einer Empfehlung zusammengethan haben, so bekommen wir ein heiteres Ende unserer kleinen

*) Bull. Napol. n. s. I. p. 150.
**) Bull. Napol. n. s. II. p. 29.
***) Giorn. d. scavi fasc. 14. p. 46 vgl. 15. p. 81 u. 85.
****) Bull. Napol. n. s. II. p. 26.
†) Vgl. Orelli-Henzen No. 6970.
††) Zangemeister, Bull. d. Inst. 1865. p. 187.

Liste, der wir nur etwa noch hinzuzufügen haben, dass ein Mal erklärt wird »sämmtliche Pompejaner« (*Pompeiani universi*) *) stimmen für den und den.

Wie sich Gesellschaften oder auch Einzelne als Empfehlende nennen, tritt auch gelegentlich der Ausdruck des Wunsches mit *cupit* oder *cupiunt* an die Stelle der Bitte oder Aufforderung, was an dem Sinne der ganzen Sache um so weniger ändert, als sich gelegentlich die Formel: *cupidissime orat vos faciatis* findet. Alle diese Bitten, Aufforderungen und Wünsche richten sich öffentlich an die Wahlberechtigten, seien dies die in den Comitien stimmberechtigten Bürger, sei es das Collegium der Decurionen, nachdem, wahrscheinlich unter Tiberius, das Wahlrecht oder ein Theil desselben von der Bürgerschaft auf jenes Collegium übertragen worden war **). Es ist nun schon gesagt, dass die Namen und der Stand sehr vieler der Empfehlenden jeden Gedanken an ihr eigenes Stimmrecht ausschliesst; die gewöhnlichen Formeln der Empfehlungen sprechen nicht hiergegen, und nur das nicht selten vorkommende *facit* oder *faciunt*, auch *fecit* (» macht « oder » machen «, » hat gemacht, gewählt «) könnte wie die öffentliche Stimmabgabe eines Wahlberechtigten oder wie eine Erklärung über sein Suffragium aussehn, doch wechselt diese Formel unter sonst ganz gleichen Umständen entweder mit den anderen, oder ist mit ihnen verbunden (*rogat et facit*), so dass wir ihr schwerlich eine besondere Bedeutung beizulegen haben ***). Hervorgehoben zu werden verdienen dagegen insbesondere die Fälle, in denen sich die Bitte oder Aufforderung nicht an die Gesammtheit der Wähler, sondern an einen Wahlberechtigten, dessen Namen genannt werden, mit der Formel *fac* oder *fac facias* (» mache ! «), einzelne Male auch *fave* ****) (» begünstige «) wendet, wovon die neueren Ausgrabungen uns mehre Beispiele geliefert haben. So liest man: *Modestum aed*[*ilem*] *Pans*[*a*] *fac facias* oder *Cuspi fac Fadium aed*[*ilem*] oder *Post*]*umium Modestum Sirice fac facias* . . . (also: Pansa oder Cuspius — d. i. desselben Pansa bekannter Geschlechtsname — oder Siricus mache zum Aedilen den Modestus oder Fadius u. s. w.). Ein besonders merkwürdiges Beispiel ist; *Sabinum aed*[*ilem*] *Procule fac et ille te faciet* †) (» Proculus, mache den Sabinus zum Aedilen und er wird dich [seinerseits dazu] machen«). Mit grosser Wahrscheinlichkeit ist angenommen worden ††), dass in diesen Fällen die Inschriften sich an die Besitzer der Häuser wenden, an deren

*) Bull. Napol. n. s. II. p. 52.

**) Vgl. Bull. Napol. n. s. II. p. 51. Becker-Marquardt, Röm. Alterthümer III. S. 349.

***) Vgl. Garrucci Bull. Napol. n. s. I. p. 150, Note 3, p. 151.

****) Bull. Nap. n. s. I. p. 152.

†) Giorn. d. scavi fasc. 14. p. 47. Vgl. Bull. Nap. n. s. I. p. 59: *Procule Frontoni tuo officium commoda.*

††) Vgl. Kiessling im Bull. d. Inst. 1862. p. 94., Fiorelli im Giorn. d. scav. fasc. 15. p. 120.

Wände neben der Haus- und Hinterthür die Aufforderung gemalt ist, wonach denn freilich das Haus des Pansa sich als ein ganz anderes herausstellt, als dasjenige, welches populärerweise mit diesem Namen belegt ist.

Die bisher besprochenen Modificationen sind nun freilich nicht die einzigen, welche die Wahlempfehlungen aufzuweisen haben. Zunächst müssen wir die mannigfaltigen Lobsprüche und Anpreisungen hervorheben, welche bald in einzelnen Buchstaben, deren Sinn bei ihrer unzählbar häufigen Wiederholung jeder alte Wähler verstand wie wir ihn verstehn, bald ganz ausgeschrieben den Namen der Candidaten hinzugefügt werden. Der allerhäufigste Lobspruch ist V. B. d. h. *virum bonum*; er war so gewöhnlich, dass Seneca schrieb: *omnes candidatos viros bonos dicimus* (alle Candidaten nennen wir vortreffliche Männer); demnächst folgt ein *dignus*, *dignissimus est* (er ist würdig, sehr würdig), *dignus rei publicae* (würdig der öffentlichen Beamtung), *probissimus* und *verecundissimus* (Ehrenmann); durch: *iuvenis integer, innocuus*, *frugi*, *egregius* (junger Mann von gutem Ruf), *bonus civis* (guter Bürger), *omni bono meritus* (in jeder Weise verdient) u. dgl. m. setzen sich diese Lobsprüche fort, welche sich gelegentlich verdoppeln und verdreifachen, mit einem *cupidissime rogat* (bittet auf's dringendste) des Schreibers verbinden und bis zu beträchtlicher Emphase anwachsen können. In allen diesen Fällen aber bleibt die Verhandlung zwischen den pompejaner Wahlberechtigten und den einzelnen Einwohnern, welche auf die Wahlen einen Einfluss zu gewinnen suchen, dem sie so oder so einen Nachdruck geben. Nur in ein paar einzelnen Fällen, welche besondere Beachtung verdienen, finden wir eine, man kann nicht sagen Einmischung, wohl aber Hineinziehung einer höheren Autorität in den Wahlkampf der Colonie. Schon früher ist eine Inschrift zu Tage gekommen, welche einen Junius Simplex zur Aedilität empfiehlt und in deren einzelnen Buchstaben V. A. S man die Worte *votis Augusti susceptis* und in diesen eine Hinweisung auf den Wunsch des Kaisers selbst vermuthete*); die neueren Ausgrabungen haben uns aber zwei Mal denselben Tribunen T. Suedius Clemens, den kaiserlichen ausserordentlichen Commissar, dessen Wirksamkeit in Beziehung auf Gräberexpropriation wir schon kennen (oben S. 42.), in die Wahlangelegenheiten Pompejis hineingezogen gezeigt, indem seine mächtige Empfehlung für einen Candidaten in die Wagschale geworfen wird; denn an eine directe Einmischung dieses hochgestellten Mannes ist auch hier sicherlich nicht zu denken. Um uns nicht zu tief in Einzelheiten zu verlieren, müssen wir uns genügen lassen, den Wortlaut der in Rede stehenden Inschriften in einer hierunten stehenden Note**) mitzutheilen. Als Besonderheiten führen wir demnächst noch an,

---

*) Bull. Nap. n. s. I. p. 151. Note 27., vgl. Bull. d. Inst. 1865. p. 183 sq.

**) Schon seit längerer Zeit bekannt (*Guarini fasti duumvir.* p. 155, Bull. Nap. n. s. II. p. 52) war die Inschrift: *M. Epidium Sabinum ex sententia Suedii Clementis duumvirum iuri dicundo ....*, die beiden neuerlich gefundenen lauten (Bull. Nap. a. a. O. p. 27. cfr. 52 Orelli-

dass neben demjenigen, welcher, und zwar als öffentlicher Schreiber, der dies Geschäft jahrein, jahraus besorgte*), die Wahlempfehlungen angeschrieben zu haben angiebt (*scripsit; scriptor*), in einigen Fällen auch noch der genannt ist, welcher eine ältere Inschrift überweisst hat (*dealbante; dealbator*)**) um für die neuen den nöthigen Platz herzustellen. Dem entsprechend finden wir denn auch an nicht wenigen Stellen mehre solcher Inschriften über einander gemalt, und mehr als eine ältere, zum Theil von den auf den Tuff gemalten, ist erst dadurch sichtbar geworden, dass die Ueberweissung, welche die jüngeren trug, abgeblättert ist.

Dass die ständig sich wiederholenden Aemter des Aedilen oder Duumvirn, zu denen der und der empfohlen wird, und dass die fast eben so ständigen Lobsprüche, die wir oben kennen gelernt haben, dass endlich das immer wiederkehrende *orat vos faciatis*, *rogat*, *cupit*, *facit* in Siglen und Abkürzungen oder mit einem einzigen Buchstaben für jedes Wort geschrieben ist, wird Niemand Wunder nehmen; viel auffallender ist die Thatsache, dass auch die Namen der Empfohlenen gelegentlich und nicht ganz selten mit den blossen Anfangsbuchstaben bezeichnet sind, so dass wir Inschriften finden, welche fast nur aus einzelnen Buchstaben bestehn***); und dennoch scheint diese Thatsache nicht wegzuläugnen, und sie mag sich daraus erklären, dass die in solchen Inschriften Empfohlenen besonders stadtbekannte und vielleicht grade zur Zeit einer Wahl besonders oft genannte Personen waren, deren Namen eben alle Welt im Munde führte, so dass es genügte P. P. P. M. E. S. zu schreiben um die Vorübergehenden an P. Paquius Proculus und M. Epidius Sabinus zu erinnern. — Hiermit glauben wir über die Eigenthümlichkeiten dieser Wahlempfehlungen, ohne natürlich den reichen Stoff zu erschöpfen, unsern Lesern das Hauptsächliche und so viel mitgetheilt zu haben, wie sich ohne gelehrte Specialerörterungen überhaupt mittheilen und zum Verständniss bringen lässt, und somit wenden wir uns zu der zweiten Classe der Dipinti, den Amphitheateranzeigen.

Dieselben bilden, wie ebenfalls schon erwähnt, nächst den Wahlempfehlungen die am häufigsten vertretene Art der pompejanischen Dipinti. In ihrer einfachsten Art enthalten diese an verschiedenen Orten der Stadt zum Theil ganz gleichlautend wiederholten Programme den Namen der zum Auftreten bestimmten Gladiatorenfamilie, den oft lange vorher angesetzten Tag

---

Henzen 7088a.): *M. Epidium Sabinum d. i. dic* (*o. v. f. dig. est.* kleiner) || *defensorem. coloniae. ex. sententia. Suedi. Clementis. sancti. iudicis* || *consensu. ordinis. obmerita* (so). *eius. et. probitatem. dignum reipublicae. faciat* | *Sabinus. dissignator. cum. plausu. facit.* Und (Hist. ant. Pomp. II. III. p. 660): *M. Epidium* || *Sabinum* || *II. vir. iur. dic. o. v. f. dignum. iuvenem* || *Suedius. Clemens. sanctissimus* || *iudex. facit. vicinis. rogantibus.* Vgl. noch Bull. d. Inst. 1865. p. 184.

*) Henzen, Archaeolog. Zeitung v. 1846, S. 295.

**) Giorn. d. scav. fasc. 14. p. 46, Bull. Nap. n. s. I. p. 4.

***) Vgl. Bull. Nap. n. s. I. p. 6 sq.

des Auftretens, sowie fast regelmässig den Beisatz, dass eine Thierhetze (*venatio*) mit den Gladiatorenkämpfen verbunden und dass das Zeltdach (*vela*) ausgespannt sein werde. Eine Anzeige in dieser einfachsten Form ist z. B. diese, welche am Album des Gebäudes der Eumachia (s. I. S. 125.) und buchstäblich wiederholt an einer Wand in der *Strada degli Augustali* *) stand: *A. Suettii Certi aedilis familia gladiatoria pugnabit Pompeis pridie Kalendas Iunias, venatio et vela erunt.* In einer am Schlusse fragmentirten anderen, welche die Gladiatorenfamilie des N. Popidius Rufus angeht **), heisst es, sie werde auftreten *IV. Kal. N(ovembr.) venatione et XII. Kal. Mai . . .*, also an zweien Tagen, welche ganze sechs Monate auseinander liegen. Dieser lange voraus bestimmten Zeit des Schauspiels gegenüber verdient gleich hier erwähnt zu werden, dass eine ebenfalls nur zum Theil erhaltene Anzeige ***) des Auftretens der Gladiatoren des Ti. Claudius Verus mit den Worten: *qua dies patientur* schliesst, d. h. »wenn das Wetter es erlaubt«, womit also auf eine als möglich vorausgesehene Störung und eine etwa dadurch nöthig werdende Verschiebung des Schauspiels sehr begreiflicher Weise hingedeutet wird. Dergleichen mochte aber dem schaulustigen Pöbel nicht genehm sein, und danach begreift es sich nicht minder leicht, dass wieder durch eine andere Anzeige ****) ausdrücklich erklärt wird, das Schauspiel werde stattfinden *sine ulla dilatione* »ohne jeglichen Aufschub«.

Wir haben schon bei der Besprechung des Amphitheaters (I. S. 161.) darauf hingewiesen, dass die ursprünglich mit feierlichen Bestattungen allein verbunden gewesenen Gladiatorenkämpfe später, wie jedes andere Schauspiel mit Gebäudeeinweihungen und allen anderen Veranlassungen verknüpft wurden, bei denen überhaupt dem Volke ein Schauspiel veranstaltet wurde. Die Anzeige derjenigen Spiele, welche bei der Einweihung der kleineren Thermen (*dedicatione thermarum*) gegeben wurden, ist schon bei der Beschreibung dieser (I. S. 190.) erwähnt worden, hier fügen wir noch hinzu, dass die Anzeige noch besagt, die Spiele werden auf Kosten (*munere*) des Cn. Alleius Nigidius Maius stattfinden, neben dessen Namen dann eine dankbare Hand geschrieben hat: *Maio principi coloniae feliciter*, d. h. Heil dem Maius dem Stadtältesten! Ein solcher Zuruf an den Festgeber verbindet sich auch mit anderen dergleichen Anzeigen; demselben Maius, der hier aber als Quinquennal wie dort als Aeltester des Decurionencollegs bezeichnet ist, gilt er in einer Anzeige, die man in der *Strada di Nola* fand †), in einer dritten in der Gladiatorencaserne gefundenen Anzeige ††) lautet der hinzu-

*) Mus. Borbon. Vol. I., relaz. d. scav. p. 4.; Giorn. d. scav. fasc. 14. p. 46.

**) Guarini fasti duumv. p. 133. 11.

***) Mus. Borbon. Vol. XIII., relaz. d. scav. p. 4.: Bull. Nap. n. s. I. p. 116.

****) Hist. ant. Pomp. I. I. p. 222., Bull. Nap. n. s. I. p. 116.

†) Bull. Napol. n. s. I. p. 117.

††) Hist. ant. Pomp. I. I. p. 220.

gefügte Zuruf *o procurator felicitas* und mag sich an den Vorsteher der pompejaner Gladiatorenschule richten, denn die Vorsteher der Gladiatorenschulen führten den Titel *procurator* *). Aber unendlich emphatischer ist der Zuruf an den Festgeber, wahrscheinlich Ampliatus, neben einer anderen, an demselben Orte gefundenen Anzeige **), wo derselbe *totius orbis desiderium* und *munificus ubique* genannt wird, Worte die an des Kaisers Titus erhabenen Lobspruch *amor et deliciae generis humani* (Liebe und Wonne des Menschengeschlechts) erinnern. Ausser der Anzeige, welche die Einweihung der Thermen angeht, haben wir noch eine solche, welche abermals von Cn. Nigidius Maius als Priester des Augustus veranstaltete Gladiatorenspiele mit der Einweihung des Altars einer Göttin ungewissen Namens ***) in Verbindung bringt, ausserdem aber erklärt, dieselben werden gefeiert *pro salute Caesaris Augusti liberorumque eius* (zum Heile des Kaisers Augustus und seiner Kinder). In ähnlicher Weise zeigt ein anderes Programm ****) Spiele an, welche *pro salute domus Augusti* (zum Heile des kaiserlichen Hauses) gegeben werden sollen. Schon früher (I. S. 184.) ist erwähnt worden, dass manche Anzeigen auch die Zahl der zum Kampfe bestimmten Gladiatorenpaare enthalten, hier sei noch nachgetragen, dass eine schon erwähnte Anzeige *gladiatorum paria XX et eorum suppositicios* (20 Paar Gladiatoren und »Hilfsgladiatoren, Stellvertreter«) erwähnt, welcher letzteren Bedeutung (als Aushilfe etwa bei zu raschem Unterliegen eines der Kämpfer) wir wohl vermuthen können, über welche wir aber bisher nichts Näheres wissen, da sie hier zum ersten Male vorkommen. Dieselbe Anzeige verheisst, dass die Spiele drei Tage dauern sollen †).

Während, wie es scheint, die fünf Inhaber von Gladiatorenbanden, die wir bisher aus Pompeji kennen ††), Pompejaner gewesen sind, was von einigen als sicher gelten darf, während ihre Mannschaften also wahrscheinlich in dem uns bekannten *ludus gladiatorius* (I. S. 180) gehaust haben, kommen, allerdings nicht in öffentlichen Anzeigen, sondern in Graffiti, welche Erinnerungen an gesehene Spiele enthalten †††), neronische Gladiatoren (*Neronianus*) vor, und

---

*) Vgl. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengesch. Roms II. S. 203. 5.

**) Hist. ant. Pomp. a. a. O., Bull. Nap. a. a. O. p. 116.

***) Die Inschrift ist nur in den Ausgrabungstagebüchern, Hist. ant. Pomp. a. a. O. p. 222 überliefert und hier heisst es . . . . *dedicationem arae Amentiae;* aber in der zweiten Zeile steht: LIFE. AVRVMQVI, was gewiss heissen soll *liberorumque*, so dass ich für die Genauigkeit der Copie in *Amentiae* nicht garantiren, noch mich über diese wunderliche Heilige, wie es Garrucci thut, erhitzen möchte.

****) Bull. Nap. a. a. O. p. 116.

†) Bull. Nap. a. a. O. p. 117.

††) Bull. Nap. a. a. O. p. 115, es sind diese: Ti. Claudius Verus, N. Festus Ampliatus, N. Popidius Rufus, Pomponius Faustinus und A. Suettius Certus.

†††) Garrucci, Graffiti pl. 10. No. 1 a und 1 b. pl. 11. No. 1 u. 2. pl. 13. No. 1.

Neros Name in Verbindung mit Spielen ist auch in einem Dipinto in der *Strada degli Augustali* neuerdings zum Vorschein gekommen *). Diese neronischen Gladiatoren sind wohl ohne Zweifel Mitglieder der kaiserlichen Bande, oder einer solchen, deren Existenz wir sonsther kennen **); auch wissen wir, dass es nicht nur in Rom, sondern auch in den Provinzen und namentlich auch in Capua kaiserliche Gladiatorenschulen gab. Die capuaner Bande war von Julius Caesar etablirt und ihre, auch in pompejaner Graffiti ***) vorkommenden Glieder heissen Juliani, sowie andere kaiserliche Gladiatoren als Augustani ****) bezeichnet sind. Ob aber die in den angeführten Graffiti genannten Mitglieder der kaiserlichen Banden in Pompeji gekämpft haben, oder ob die Graffiti Reminiscenzen von in Rom oder etwa in Capua gesehenen Kämpfen enthalten, muss um so mehr dahinstehn, als die in diesen Programmen genannten Festgeber in Pompeji unbekannte Namen tragen, und als auch die in denselben angeführten Kämpferarten †) in Pompeji wenigstens nicht nachweisbar sind. Der Graffito, in welchem diese vorkommen bietet uns in zusammengestellten Paaren von Gladiatoren die Copie eines jener Libelli, das sind die vom Festgeber geordneten Verzeichnisse der zum Kampfe bestimmten Gladiatorenpaare, welche vielfach abgeschrieben, in den Strassen verkauft, ja nach auswärts versandt wurden. Unser *libellus* (Garr. 10. a, 1. b Munus P. Sornii) enthält 11 Paare; er scheint vor den Spielen aufgeschrieben und nachher mit der Bezeichnung der Sieger (*V*[*ictor*]) und Besiegten (*M*[*ortuus*]) versehn worden zu sein ††). Auf andere Graffiti mit Erinnerungen an das Amphitheater und Nachklängen aus den dortigen Kämpfen kommen wir weiterhin zurück.

Was neben den Wahlprogrammen und Gladiatorenanzeigen noch von Dipinti an den Wänden von Pompeji vorkommt trägt durchaus den Charakter des Einzelnen. Die schon früher (oben S. 6) mitgetheilte Anzeige am Gasthause »Zum Elephanten« und die oben (S. 92.) angeführte griechische Inschrift aus der *Strada degli Olconj* können hier kaum zählen, zu ihnen gesellt sich zunächst noch folgende Inschrift. Der Besitzer der *Casa di Sirico*, *Strada dei lupanari* No. 16, offenbar ein Kaufmann, hat in die Schwelle seines

*) Giorn. d. scav. fasc. 14. p. 46.

**) Friedländer a. a. O. S. 202 ff.

***) Garr. pl. 15. 4., 14. 1.

****) Garr. pl. 26. 56.

†) Pl. 10. 1a u. b. liest Garrucci mit Wahrscheinlichkeit folgende Bezeichnung von Kämpfern: Trex Mirmillo, Oplomachus Mirmillo, Essedarii, Dimachaerus Oplomachus.

††) Vgl. Friedländer a. a. O. S. 213. Note 4. Nothwendig ist freilich diese Annahme nicht, die Ordnung kann als die ursprünglich bestimmte festgehalten und demnach M. und V. nach Maassgabe des Erfolgs beigesetzt sein, auch wenn das Ganze erst nach dem Kampfe geschrieben ist. Uebrigens liest Garrucci V und M *vicit* und *missus* (nicht *mortuus*) und ein an der Stelle des V sowohl wie des M tretendes R *requisitus* oder *repetitus*, worauf hier nicht eingegangen werden kann.

Hauses in Mosaik die Worte einlegen lassen *Salve lucru[m]* »sei gegrüsst Gewinn!« Seiner Hausthür gegenüber steht an der Wand unter einem Paar ganz riesenmässiger Schlangen mit grossen rothen Buchstaben:

Otiosis hic locus non est, discede morator.

(»Hier ist kein Ort für Nichtsthuer, hinweg Müssiggänger«). Eher lassen sich als eine Classe öffentlicher Kundgebungen, obgleich nur durch zwei Exemplare vertreten, die Vermiethungsanzeigen anführen. Die eine verloren gegangene lautet:

INSVLA. ARRIANA
POLLIANA. GN. ALIFI. NIGIDI. MAI
LOCANTVR. EX. I. IVLIS. PRIMIS. TABERNAE
CVM. PERGVLIS. SVIS. ET. COENACVLA
EQVESTRIA. ET. DOMVS. CONDVCTOR
CONVENITO. PRIMVM. GN. ALIFI
NIGIDI. MAI. SER*).

, Im Häuserquartier der Arria Polla im Besitze des Gn. Alleius Nigidius Maius werden vermiethet von den nächsten Iden des Juli an Tabernen mit ihren Vorbauten und nobeln Oberstuben und ein ganzes Haus. Der Abmiether hat sich zu benehmen mit des Gn. Alleius Nigidius Sclaven.

Die zweite, am 8. Februar 1766 gefundene**) und jetzt im Museum von Neapel aufbewahrte, sagt aus:

IN. PRAEDIS. IVLIAE. SP. F. FELICIS
LOCANTVR
BALNEVM. VENEREVM. ET. NONGENTVM. TABERNAE. PERGVLAE
CENACVLA. EX. IDIBVS. AVG. PRIMIS
IN. IDVS. AVG. SEXTAS. ANNOS. CONTINVOS. QVINQVE
S. Q. D. L. E. N. C

»In dem Grundstück der Julia Felix, des Spurius Tochter, werden vermiethet ein Balneum venereum und . . . . (neunhundert?)***) Läden, Buden, Oberzimmer vom nächsten 14. August bis zum sechsten 14. August auf fünf Jahre hintereinander«. Die Siglen der letzten Zeile sind überaus verschieden erklärt worden. Winkelmann****), dem Andere gefolgt sind, welche das Original nicht kannten, haben den Anfang einer zweiten Anzeige: A. SVETTIVM. VERVM. AED, welche sich unter der in Rede stehenden befindet und ein Wahlprogramm ist, welches mit der Miethanzeige Nichts zu thun

*) Mazois, *Les ruines de Pompéi* vol. 2. p. 101. vgl. vol. 3. pl. 1. Orelli No. 4324. Für ALIFI wird zu lesen sein Allei, vgl. oben S. 99. und Bull. Nap. n. s. II. 24 a. E.

**) Vgl. Hist. Ant. Pomp. I. I. p. 38.

***) Die Lesart *nongentum* steht unbedingt fest, desto unsicherer ist die Bedeutung; die in Klammer beigefügte bisher allgemein befolgte Erklärung ist weder der Form noch der Sache wegen wahrscheinlich.

****) Sendschreiben §. 59., Orelli 4323.

hat, ungehöriger Weise zu derselben gezogen und nun erklärt: ***si quis domi-nam loci non cognoverit adeat*** *Suettium Verum aedilem* (wer die Herrin dieses Ortes nicht kennt, der wende sich an den Aedilen A. S. V.); Andere, welche die Trennung richtig vornahmen*) erklärten entweder: ***si quis domi leno-cinium exerceat ne conducito*** oder ***si quem deceat locatio eorum nos convenito*** (»wer im Hause ein schmutziges Gewerbe betreibt wird nicht angenommen« oder »wenn Jemand Lust zur Abmiethe hat, so wende er sich an uns«). Die neueste Erklärung, welche aber eben so wenig unbestritten geblieben, ist von Fiorelli**): ***si quinquennium decurrerit locatio erit nudo consensu*** (»nach Ablauf der fünf Jahre wird die Vermiethung [wenn nicht gekündigt worden] stillschweigend verlängert«).

Wir schliessen diese kleine Reihe der für die Oeffentlichkeit bestimmten Dipinti mit einer aus voraugusteischer Zeit stammenden Anzeige eines Diebstahls in der Theaterstrasse:

VRNA AENIA PEREIT. DE. TABERNA
SEIQVIS. RETTVLERIT DABVNTVR
HS LXV. SEI. FVREM
DABITV . . . . . . ***)

(»eine eherne Urne ist aus einem Laden fortgekommen; wenn sie Jemand zurückbringt, so werden bezahlt 65 Sest. [3 Thaler], wenn den Dieb, so wird bezahlt . . . . .)

Durchaus nicht den Charakter der übrigen für die Oeffentlichkeit bestimmten Dipinti tragen ein paar gemalte Inschriften, welche sich aber auch der Form nach von den bisher besprochenen dadurch unterscheiden, dass sie sich in Gemälden befinden; eine derselben ist jene Briefadresse an M. Lucretius, die wir ihres Ortes bei Besprechung der nach ihr genannten *Casa di Lucrezio* (I. S. 290.) beigebracht haben; eine andere, welche uns mit Uebergehung von noch etlichen nicht besonders bedeutenden, den Uebergang zu den Graffiti bahnen mag; steht als Text auf einer halb aufgerollten, gemalten Bücherrolle****) und lautet unter Nichtberücksichtigung der orthographischen Eigenthümlichkeiten, soweit sie überhaupt für sicher entziffert gelten kann:

Quisquis amat valeat, pereat qui parcit amare,
Restantem pereat quisquis amare vocat.

*) Rosini Dissert. isag. p. 1. cap. 10. p. 63 sq.; Guarini Fasti duumv. p. 199.

**) Bull. Nap. n. s. II. p. 23 sq. mit einem Zusatz von Garrucci, der diese Erklärung nur als möglich passiren lassen will, während sie Mommsen bei Orelli-Henzen III. p. 469 als juristisch unmöglich bezeichnet.

***) Dies die mir von Hrn. Dr. Zangemeister mitgetheilte Abschrift; anders Garrucci Bull. Nap. n. s. I. p. 7, bei dem der Schluss lautet: *dabit undecum[um] Januarius qui [hic] ha[bitat]*; noch anders Wordsworth p. 26. und Orelli-Henzen 7301.

****) Abgeb. Bull Nap. n. s. I. tav. 1. No. 1. vgl. das. p. 8, Garrucci Graffiti tav. 6. No. 2. p. 39, vgl. noch N. Rhein. Mus. 12. S. 253.

Felices adeas, pereas o Martia, si te
Vilis denari maxima cura ferit.

(etwa: Heil sei Jedem der liebt, verwünscht wer geizet mit Liebe,
Auch wer zur Liebe den sich selbst Widersetzenden treibt.
Wend' an Glückliche dich, doch Fluch dir Martia, wenn dich
Schnöden Geldesgewinns ängstliche Sorge beherrscht.)

Sowie wir die Dipinti mit diesen Versen schliessen, wollen wir die Uebersicht über die Graffiti mit den metrischen Inschriften eröffnen. Und zwar stellen wir an die Spitze die Bemerkung, dass sich unter diesen eingekritzelten Versen nicht ganz wenige Lesefrüchte aus lateinischen Dichtern finden, zum Theil nur abgerissene Worte und einzelne Reminiscenzen, wie z. B. *conticuere omnes* und *arma virumque cano Tro**) [*iae qui primus ab oris*] u. s. w. aus Vergils Aeneis, *rusticus est Corydon* und *carminibus Circe socios mutavit Ulixis***) aus dessen Eclogen (2. 56 u. 8. 70), theils ganze Distichen***), deren Lesart übrigens, obgleich die älteste auf uns gekommene, der in den Handschriften überlieferten keineswegs immer vorzuziehen ist, was sich sehr leicht daraus erklärt, dass diese Verse aus dem Gedächtniss gewiss nicht immer der Höchstgebildeten angeschrieben worden sind. Beispielsweise finden wir die Verse aus Ovids *ars amatoria* 1. 475 f. in der Basilika von Pompeji in dieser Gestalt wieder:

Quid pote tam durum saxso aut quid mollius unda?
Dura tamen molli saxsa cavantur aqua.

(Was ist härter als Stein, und was ist weicher als Wasser?
Aber der härteste Fels wird von dem Wasser gehöhlt.)

So hat ein Anderer ebendaselbst zwei Verse Ovids (*amores* 1. 77 f.) mit zweien des Properz (5. 5. 47 f.) der Aehnlichkeit des Inhaltes nach zu einem Ganzen verbunden, noch ein Anderer wieder an demselben Orte zwei andere Verse des Properz (4. 16. 13 f.) mit einigen nicht vorzüglichen Abweichungen von unserer handschriftlichen Lesart wiederholt.

Neben diesen Erinnerungen aus bekannten Dichtern, und zwar meistens aus erotischen Gedichten, finden wir nun aber an den Wänden Pompejis nicht wenige andere Verse, welche an bekannte nur entfernter anklingen und noch andere, von denen wir es dahingestellt sein lassen müssen, ob sie der Schreiber auch selbst gedichtet, oder wie jene anderen aus fremden, uns nur nicht bekannten Poësien entlehnt hat. Auch von solchen Versen mögen hier ein paar Proben folgen. Wiederum aus der Basilika, die überhaupt am meisten derartige Inschriften aufzuweisen hatte, ist dies Distichon****).

---

*) Bull. Napol. III. p. 81 und Bull. d. Inst. 1865. p. 189.

**) Garrucci, Graffiti pl. 6. No. 7 und Wordsworth p. 4. So auch der von Garr. pl. 6. No. 5 schlecht abgeschriebene und p. 64 lächerlich verkehrt erklärte Vers aus Verg. Aen. 2. 148.

***) S. Bücheler, N. Rhein. Mus. 12 S. 251 f.

****) Garrucci, Graffiti pl. 5. No. 3. Ritschl P. L. M. E. tab. 17. No. 29. Or.-Henz. No. 7292.

Scribenti mi dictat Amor mostratque Cupido.
Ah peream, sine te si deus esse velim.
(Mir spricht Amor vor und mich belehret Cupido.
Weh' mir, wünscht ohne dich selber ein Gott ich zu sein.)

Sehr zierlich, und bis auf einem metrischen Fehler eines guten Dichters würdig, aus dem es eine nicht genau wiedergegebene Reminiscenz sein mag, ist folgendes Distichon, welches an den Thürpfeiler eines Hauses im *Vico dei soprastanti* eingekratzt ist*):

Alliget hic auras si quis obiurgat amantes
Et vetet assiduas currere fontis aquas.
(Binde den Wind hier an wer Liebende schilt und verbiete
Lustig sprudelnden Quells Fluthen den eilenden Lauf!)

Ueberaus schmachtend hat sich der Verliebte ausgedrückt, der folgende Verse mit Anklängen an Ovid (*amores* 3. 6. 87) und Tibull (2. 6. 17—22) in der Basilika angeschrieben hat:

Si potes et non vis cur gaudia differs,
Spemque foves et cras usque redire iubes?
Ergo coge mori, quem sine te vivere cogis,
Munus erit certe non cruciasse boni
Quod spes eripuit spes certe reddet amanti . . . . **)

(etwa: Kannst du mich lieben und willst es doch nicht, was vertröstest du stets mich
Nährest die Hoffnung und sprichst: kehre nur morgen zurück?
Heisse mich sterben, den ach! ohne dich du zwingest zu leben,
Dank verdienst du gewiss, quälest du länger mich nicht.
Was Enttäuschung entriss giebt Hoffen dem Liebenden wieder . . . .)

Den dritten Pentameter hat der Unglückliche in seiner Rührung vergessen, Andere aber hat sein Erguss zu etlichen malitiösen Bemerkungen veranlasst, welche unter den obigen, von einer Hand geschriebenen Versen stehn; der Erste schrieb in vortrefflicher Orthographie *Qui hoc leget nunc quam posteac aled legat et nunquam sit salvos qui supra scribi[t]* (»wer dies liest möge niemals nachher etwas Anderes lesen und es gehe dem nie gut, der oben geschrieben hat«), ein Anderer fügte bekräftigend hinzu *vere dicis* (du hast recht).

Eben so schmachtend wie der vorige, eben so rabbiat geberdet sich der folgende unglückliche Verliebte, welcher seinen Zorn über die Göttin der Liebe selbst in diesen Versen ausschüttet:

Quisquis amat veniat: Veneri volo frangere costas
Fustibus et lumbos debilitare deae.
Si potis illa mihi tenerum pertundere pectus,
Cur ego non possim caput illut frangere fuste. ***).

*) Bull. d. Inst. 1865. p. 189.

**) Nach Hrn. Dr. Zangemeisters mir gütigst mitgetheilter Abschrift; anders, nach einer Abschrift von Mommsen Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wissenschaft 1857. S. 195.

***) Garrucci pl. 5. No. 4. vgl. N. Rhein. Mus. 5. S. 461 und 12. S. 252.

(Komme hierher wer liebt: der Venus will ich die Rippen
Brechen mit Prügeln und ihr weidlich die Schenkel zerbläun;
Kann mir jene das zärtliche Herz im Busen zerreissen,
Warum könnt' ich ihr nicht den Kopf mit Prügeln zerbrechen!)

ja sein Eifer hat ihn sogar, wie man sieht, den zweiten Pentameter verfehlen und durch einen Hexameter ersetzen lassen. — Ziemlich kräftig verwünscht seinen Nebenbuhler auch ein Liebender, welcher diese Verse*) an den schon erwähnten Pfeiler im *Vico dei soprastanti* angeschrieben hat:

Si quis forte meam cupiet vio . . . puellam
Illum in desertis montibus urat Amor.

(Wer mein Mädchen verführt . . .
Den verzehre die Lieb' einsam im rauhen Gebirg.)

Eine merkwürdige Parallele dazu findet sich zwei Mal dicht neben einander in Rom in einem der Bögen unter der Brücke des Caligula am Palatin von derselben Hand angeschrieben, und zwar mit dem vorgesetzten Namen Crescens:

Quisque meam f . . . rivalis amicam
*Illum secretis montibus ursus edat!***)

(Wer mein Mädchen verführt . . .
Den im öden Gebirg fresse der gräuliche Bär!)

Aber nicht blos Liebesseufzer und Verwünschungen sind in Versen an die Wände Pompejis geschrieben, auch ganz andere Interessen geben sich gelegentlich in Hexametern oder Pentametern kund; so z. B. wenn einer dem L. Istacidius (die Istacidier gehören zu den Vornehmen in Pompeji) zuruft:

*L. Istacidi! At quem non ceno barbarus ille mihi est.****)

(L. Istacidius! Wer mich zu Tische nicht lädt gilt mir als roher Gesell!)

wozu sich folgende in Prosa geschriebenen Worte: *quisquis me ad cenam vocarit valeat*****) (»Heil dem der mich zur Tafel ruft!«) in Gegensatz stellen, Beides Zeugnisse des auch in Pompeji florirenden Parasitenthums.

Nicht ganz so leicht verständlich wie Anderes und noch schwerer in Uebersetzung wiederzugeben sind die folgenden von indirecter in die directe Anrede übergehenden Verse, die, in Schlangenwindungen†) an dem Eingang eines Privathauses angeschrieben (jetzt im Museum) die Schlangenspiele eines gewissen Sepumius (wohl eines Gauklers oder Kautschukmannes) der Bewunderung empfehlen, und den Leser auffordern, die Wage des Rechts

*) Bull. Napol. n. s. 1859. p. 96, Bull. d. Inst. 1865. p. 189.
**) Unedirt, mir von Hrn. Dr. Zangemeister mitgetheilt.
***) Garrucci pl. 28. No. 1. Orelli-Henzen No. 7293.
****) Unedirt, mir von Hrn. Dr. Zangemeister mitgetheilt.
†) Siehe Garrucci pl. 6. No. 1.

oder des Urteils stets gleichschwebend zu halten, d. h. gerecht zu urteilen über des Sepumius Künste, möge er Bühnenliebhaber oder Liebhaber von Pferden (des Circus) sein:

Serpentis lusos si quis sibi forte notavit
Sepumius iuvenis quos facit ingenio:
Spectator scaenae sive es studiosus equorum
Sic habeas lances semper ubique pares.

(also etwa: Wer sie jemals gesehen die Schlangenspiele des jungen
Sepumius, die er künstlich zu spielen versteht:
Seist du der Bühne Freund, seist du Liebhaber der Rosse,
Stets doch halte du gleichschwebend die Schalen des Rechts.)

Neben den Hexametern und Pentametern treten ferner unter den Poësien an den Wänden Pompejis nicht ganz selten iambische Senare auf, von denen wir, theils weil die meisten schlecht überliefert sind, theils aus anderen, hier nicht zu erörternden Gründen, nur ganz einzelne Proben ausheben können. Das interessanteste Stück in freilich nicht durchgeführten oder etwas wild gewordenen Senaren ist das folgende mit »Räthsel« überschriebene aus der Basilika, von dem es uns nicht wundern darf, wenn wir es nicht ganz verstehn, da es ja schon den alten Pompejanern zu rathen geben sollte:

Zetema.
Mulier ferebat filium similem sui;
Nec meus est nec mi similat sed
Vellem esset meus
Et ego: voleba[m] ut meus esset).*

(Räthsel.
Es trug ein Weib ein Kindchen das ihr ähnlich war;
Nicht ist es meines noch auch gleicht es mir,
Doch wollt' ich es wär' meines.
Und ich: auch ich wollte dass es meines wär'.)

Wohl dem Wortlaute, aber nicht so ganz ihrer inneren Bedeutung nach sind die folgenden, communistisch lautenden Zeilen klar:

Communem nummum dividendum censio est,
*Nam noster nummus magnam habet pecuniam**)*

(Die gemeine Casse zu vertheilen hat man Lust,
Denn unsre Casse hat gewaltig vieles Geld.)

Dagegen können wir über den Sinn des folgenden Verses aus dem Peristyl der *Casa di Olconio* (s. I. S. 271) nicht zweifelhaft sein:

---

*) Nach Dr. Zangemeisters Abschrift; vgl. Garrucci pl. 17. No. 5, Wordsw. p. 17. und den geistreichen kleinen Commentar von Bücheler, N. Rhein. Mus. 12. S. 258.

**) Garrucci pl. 7. No. 1, der die Verse p. 62. falsch erklärt, richtig bei Ritschl P. L. M. E. tab. 17. No. 25, Enarr p. 21.

Moram si quaeres sparge milium et collige. *)
(etwa: Langweilst du dich streu' Hirsen aus und lies sie auf!)

mit welchem grade nicht sehr witzigen Einfall eines müssigen Kopfes wir von diesen pompejaner Versen Abschied nehmen, um uns den in Prosa abgefassten Graffiti zuzuwenden**), unter denen wir freilich noch allerlei rhythmischen Anklängen, daktylischen so gut wie iambischen begegnen, die aber, wenigstens in ihrer Gesammtheit, Nichts als Prosa sein wollen.

In der Fülle der in Prosa abgefassten Graffiti Weg und Steg zu finden ist nicht leicht, und man weiss in der That nicht, wo man anfangen soll, um sie in Auswahl zur Uebersicht zu bringen. Denn wie sie im buntesten Durcheinander an gewissen Wänden stehn, so greift auch ihr Inhalt vielfältig in einander über, wenn man ihn nach gewissen Classen eintheilt. Und dabei geräth man ausserdem in Gefahr bei Dingen, welche von allem Systematischen und Steifen so entfernt wie möglich sind, den Eindruck des Steifen und Pedantischen hervorzurufen. Allein in irgend einer Ordnung muss man denn doch vorgehn, und wir wollen, während es vielleicht eben so nahe gelegen hätte, bei den kürzesten und einfachsten Inschriften, d. h. den sehr vielen blossen Namen anzufangen und von ihnen zu den längeren und inhaltreicheren emporzusteigen, versuchen, wie weit wir kommen, indem wir an die metrischen Graffiti möglichst nahe anknüpfen. Das geschieht wohl am besten wenn wir etliche Sentenzen und einige Liebesergüsse voranstellen. Entschieden sententiös und obendrein metrisch anklingend ist das *Marti omnia vota valent*, das wir seiner Bedeutung nach getrost mit dem zeitgemässen: »Gewalt geht vor Recht« übersetzen können. Dem fügt sich dann *Ambitione tot fra*[*udes*] (»Aus Ehrgeiz so viel Betrug!«) sehr passend an, während uns die Sentenz: *Nemo est bellus nisi qui amavit****) (»wer nie ein Liebchen hatte ist kein braver Mann«) zu den verliebten Inschriften und dem ihnen Verwandten hinüberführen mag. Da schmachtet einer: *amans animus meus* (»mein Herz ist voll Liebe«), betheuert ein Anderer: *pusiva, multi te amant, te unice Celer amavit*****) (»Mädchen, dich lieben Viele doch nur Celer liebte dich wirklich«), hat ein Dritter das Wort »Psyche« (»Seele«, Liebchen) so angeschrieben, dass die Schnörkel des Ψ ein Herz bilden, welches das ganze Wort einfasst. Der Liebeszurufe mit dem griechischen καλὸς, wenn auch in lateinischen Buchstaben geschrieben, wurde schon gedacht; ihnen entsprechen am nächsten diejenigen mit dem lateinischen

*) Nach Dr. Zangemeisters Lesung Bull. d. Inst. 1865 p. 190. Anders Minervini, Bull. Ital. II. p. 55. und Fiorelli, Giorn. d. scav. fasc. 2. p. 90, tav. 11. No. 6.

**) Alles Folgende wo nicht das Gegentheil bemerkt, bei Garrucci; die Citirung der Tafel und Nummern bei jedem einzelnen Graffito ist überflüssig erschienen.

***) Was Garrucci pl. 28. 45. noch hinzufügt: *mulierem adules* . . . fand Hr. Dr. Zangemeister in Uebereinstimmung mit Wordsworth p. 18. nicht vor.

****) Mommsen N. Rhein. Mus. 5. p. 462.

Bravoruf *euge;* so *euge Issa, Genialis euge* u. A. und auf dasselbe Gebiet gehört es, wenn schöne Mädchen selbst Aphroditen genannt werden, *Aphrodite Issa, Aphrodite Augustiana* u. dgl. m. Vielleicht schrieb ein Verliebter die Worte: *L. Iule Rufam libera* (»gieb die Rufa frei«), und sehr rührend wird die Liebe zweier Unfreien unter den Schutz der Venus Pompejana gestellt in dieser Zeile aus dem Theatercorridor: *Methe Cominiaes atellana amat Chrestum corde, sit utreisque Venus Pompeiana propitia et semper concordes veivant*) Methe der Cominia Sclavin, die Schauspielerin liebt Chrestus von Herzen, sei ihnen Beiden die pompejanische Venus gewogen und mögen sie stets in Eintracht leben«). Ob die Worte *Auge amat Arabienum* eine Liebeserklärung von Seiten des Mädchens enthalten oder etwa eine Denunciation wie die folgende: *tenimus, tenimus, res certa Romula hic cum Staphylo moratur**) (»wir wissen es, wir wissen es, hier giebt sich Romula mit Staphylus Rendezvous«), wie in dem Atrium eines Hauses an der *Strada dell' Abondanza* steht, muss dahingestellt bleiben.

Zu den verliebten gesellen sich dann andere Zurufe und Grüsse, so unzählbare mit *vale: Lucide vale, Deli vale, Certa vale, Acte vale amicus* u. s. w. und eben so häufige mit *feliciter* (Glück auf!), nicht nur an Privatpersonen gerichtet wie *Ariae feliciter, Modiae feliciter* u. A., sondern auch an Standespersonen, wie in *iudicis Augusti feliciter* und den Kaiser selbst: *Augusto feliciter.* Daneben ferner: *felix Atamas felix, faustus felix Florus, A. Veius M. f. felix* u. dgl., auch ein Mal *o felicem me* (»ich Glücklicher«); auch der oft gebrauchte Segensspruch *bonum faustum felix* (»Glück, Heil und Segen«) ohne bestimmte Adresse und wiederum *felix Ianuarius Fuficius qui hic habitat* (»der hier wohnt«) mit einer sehr speciellen, sowie der Neujahrwunsch *Januarias nobis felices multis annis* (»Neujahr sei uns viele Jahre glücklich«). Aber auch das Gegentheil dieser Glückwünsche und Segenswünsche findet sich nicht minder oft, Verwünschungen im Allgemeinen oder bestimmter Personen, so *vae tibi* (»wehe dir«), *Asellia tabescas* und *Vei Barca tabescas* (»gehe zu Grunde«) im Amphitheater; ferner *Samius Cornelio suspendere* (»lass dich hängen«), oder wenn einer in der Basilika angeschrieben hat: *Agato Herenni servus rogat Venerem***) (»A. Herennius' Sclave bittet die Venus«) und ein Anderer darunter setzte: *ut pereat rogo* (»dass er sterbe bitte ich«).

Zu den An- und Zurufen stellen sich sodann die gar nicht seltenen Briefe und Brieffragmente in natürliche Nachbarschaft, welche, vielleicht als Concepte wirklicher Briefe, vielleicht, in einigen Fällen gewiss, nur als der in diese Form gefasste Ausdruck dessen zu gelten haben, was die Seele

---

*) So liest den männlichen Namen Hr. Dr. Zangemeister Bull. d. Inst. 1865 p. 188 Garrucci pl. 26. No. 36. hat dafür *Scaeleratus.*

**) Die beiden letzten Graffiti Mommsen a. O. S. 459. Orrelli-Henzen No. 7295.

des Schreibenden bewegte und bekümmerte. Ein solches Fragment aus der Küche der *Casa di Appollo e Coronis* lautet: *Aelius Magnus Plotillae suae salutem. Rogo domina* . . . . . (»A. M. seiner Plotilla Gruss! Ich bitte dich Herrin« . . . . .). Weiter stand Nichts da*), der Schreiber mag hier unterbrochen worden sein und hat später nicht fortgefahren. Ein ähnlicher Anfang des Briefes eines Mädchens an den Mann ist: *Nonia Paguro suo salutem.* Indem wir ein paar längere, aber von Garrucci unsicher überlieferte, neuerlich nicht wieder aufgefundene Briefe bei Seite lassen, führen wir noch die beiden naivsten dieser Briefe an. Im Hausflur der *Casa del Orso* steht: *Victoriae suae salute* [*m*]. *Zosimus Victoriae salutem. Rogo te ut mihi succurras aetati meae, si putas me aes non habere* . . . . *an* . . . . .**). (»Seiner Victoria Gruss! Zosimus grüsst Victoria. Ich bitte dich, dass du mir zu Hilfe kommest, meiner Jugend; wenn du bedenkst, dass ich kein Geld habe« . . . . .) Das erste *Victoriae suae salutem* steht links in einer eigenen Columne allein, gleichsam als Adresse, die Orthographie ist vielfach fehlerhaft. Aus der Basilika jetzt im Museum ist dies: *Pyrrhus Chio conlegae sal*[*utem*]. *Moleste fero quod audivi te mortuom; itaque vale****). (»Pyrrhus seinem Collegen Chius Gruss. Ich bin betrübt, dass ich gehört habe, du seiest gestorben. So gehabe dich denn wohl!«)

Im Gegensatz und zum Theil in schneidendem Gegensatze gegen die Gemüthlichkeit und Gutmüthigkeit dieser Briefe stehn die Aeusserungen von Neckerei, Spott, Médisance, welche sich sehr zahlreich finden, und welche sich bis zu den gröbsten Insulten und Invectiven steigern. Die meisten dieser Inschriften liegen auf einem Gebiete von dessen Wiedergabe hier ganz abgesehn werden muss, so dass man deren Gesammtheit nach dem Wenigen das hier mitgetheilt werden kann, nicht zu beurteilen im Stande ist. Von der Denuncation der Rendezvous des Staphylus und der Romula ist schon oben gesprochen; durch eine ähnliche Denunciation: *Anomalus et Verecunnus desides* werden die Genannten als Faulpelze stigmatisirt, in einer von Garrucci ungenau wiedergegebenen Inschrift****) wird einem Rufus Uebermuth und Ueberhebung vorgeworfen, in einer anderen: *Oppi embolari fur furuncule* der genannte, wahrscheinlich ein Possenreisser des Mimus als »Dieb, Spitzbube!« angeredet, in einer dritten einem mit Namen genannten Mädchen (Lucilla) geradezu ein schmutziges Gewerbe vorgeworfen†). Unter dem mancherlei Spott finden wir beispielsweise auch den, dass einer ein)(

*) Nach Dr. Zangemeisters Abschrift; vgl. Avellino, Bull. Nap. 1843. p. 125 u. 142. Anm. 2.

**) Zangemeister, Bull. d. Inst. 1865. p. 187.

***) Nach einer Abschrift von Hrn. Dr. Zangemeister; nicht ganz richtig Garrucci pl. 18. No. 9. und Orelli-Henzen No. 7289.

****) Garrucci pl. 7. No. 3, vgl. N. Rhein. Mus. 12. S. 260.

†) Hist. ant. Pomp. I. III. p. 136.

hingezeichnet mit den begleitenden Worten: *Miccionis statum considerate* (»seht euch des Miccio Beine an«), und endlich treffen wir auch auf offenbar karrikirte Porträts mit Namensbeischrift, von denen wir in Fig. 280 unseren Lesern wenigstens eine Probe mittheilen wollen (Fig. 280), da sich dergleichen in Worten nicht wiedergeben oder umschreiben lässt. Der Name ist Peregrinus.

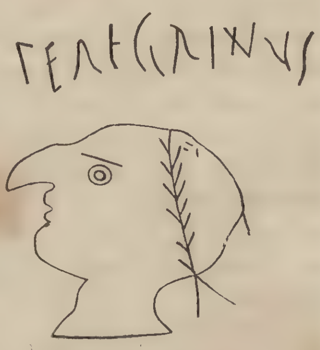


Fig. 280. Karrikatur.

Von ganz besonderem Interesse ist der Wiederhall des öffentlichen Lebens in diesen privaten Inschriften; denn anders kann man es doch füglich nicht nennen, wenn sich fünf Wahlempfehlungen und Wahlprogramme in den Stucco der Säulen und Wände der Atrien und Peristylen im Innern von Privathäusern eingekratzt finden*), die hier für die Oeffentlichkeit in keiner Weise bestimmt gewesen sein können. Auf den besonderen Inhalt dieser zum Theil etwas modificirten Wiederholungen der für die Oeffentlichkeit bestimmten Dipinti können wir hier nicht eingehn; uns interessirt vor Allem die Thatsache im Ganzen, welche uns deutlich zeigt, wie lebhaft bewegt das öffentliche communale Leben zu Zeiten in Pompeji war, und wie die Wahlkämpfe die Gemüther erregten.

Neben ihnen dann, und zwar in ganz besonderer Ausdehnung, die Kämpfe des Amphitheaters, deren Reminiscenzen eine ziemlich starke Classe der Graffiti abgeben. Auch hier müssen wir uns das Eingehn in das Einzelne versagen; von einigen dieser Inschriften, welche uns die ausgegebenen *libelli* mit den zum Kampfe geordneten Gladiatorenpaaren vergegenwärtigen, ist schon oben bei Gelegenheit der Dipinti gesprochen worden; andere und neben ihnen vielfache, wenn zum grössten Theile auch sehr rohe Zeichnungen, welche Gladiatoren verschiedener Waffengattungen, häufig, ja meistens mit ihren Namen, in den verschiedensten Scenen und Stadien der Kämpfe, gegen einander angehend, siegreich und besiegt, triumphirend und gefallen darstellen, mochten als werthe Erinnerungen an die gesehenen Herrlichkeiten der heissgeliebten Spiele dienen. Wir geben auch von diesen Zeichnungen in Fig. 281 ein Pröbchen, welches zu-



Fig. 281. Graffito mit Bild.

*) Zangemeister Bull. d. Inst. 1865 p. 183. sq.

gleich zu Vergegenwärtigung des Schriftcharakters der Graffiti dienen kann. Rechts steigt ein siegreicher Gladiator, die Palme in der Hand eine Treppe, vielleicht die uns bekannte der Gladiatorencaserne herab, die beiden Personen links sind weniger sicher zu erklären, vielleicht stellen sie einen Magistrat oder den Procurator auf dem Tribunal und den Herold dar. Unsicher ist auch die Bedeutung, ja die Lesart der jetzt verlorenen Inschrift *); so wie sie überliefert ist lautet sie *Campani victoria una cum Nucerinis peristis* (»Campaner [Capuaner] ihr seid in einem Siege mit den Nucerinern umgekommen«) und ist, obwohl gewiss mit Unrecht auf jenen Conflict im Amphitheater von Pompeji bezogen worden, von dem im ersten Bande S. 21 f. berichtet worden. Was etwa gemeint sei, kann wenigstens hier nicht näher untersucht und erörtert werden.

Sowie die Erinnerungen aus dem öffentlichen Leben finden sich auch diejenigen aus dem Leben des Hauses und der Familie in nicht geringer Zahl an den Säulen und Wänden im Innern der Häuser angeschrieben, neben ihnen auch etliche aus dem Treiben der Gesellschaft. Ein Stück einer Buchführung über Schweinefett und Knoblauch haben wir schon früher (I. S. 271) in der *Casa di Olconio* kennen gelernt; Aehnliches findet sich auch sonst; ferner Verzeichnisse von Kleidungsstücken, wie z. B. *K. XII. Maias tunica pallium nonis Mais fascia. VIII idus Maias tunicae III* (»d. 18. April eine Tunika ein Pallium, d. 7. Mai eine Binde, den 8. Mai drei Tuniken«), welche vielleicht, in einem Falle **) wohl gewiss zur Wäsche gegeben, oder zu solcher vom Walker und Wäscher angenommen sind; Buchführung über Schusterarbeit***) und dergleichen mehr. Von besonderem Interesse ist uns der Einblick in eine antike Spinn- oder genauer gesprochen Webestube, ein Ergastulum der Sclavinen eines Hauses, welcher uns das Verzeichniss von elf Mädchen verschafft, deren Namen nebst den von ihnen zu lösenden Aufgaben (*pensa*, geschrieben *pesa*) wahrscheinlich ein *dispensator*, d. i. ein Aufseher des Ergastulum an eine Wand und zwar diejenige des Peristyl, nicht des Atrium, wo die Webstühle zu stehn pflegten, geschrieben hat****). Da lesen wir:

VITALIS TRAMA PIISV
FLORIINTINA PIISA' III
AMARVLLIS PIISV, TRAMA. IIT. STAMIIN
IANVARIA SVPTII PIISA III IIT. STA' PIIS DVA S
HIIRACLA, PIISV STAMIIN

*) Vgl. Garrucci p. 15 und die Note 1.

**) Fiorelli, Giorn. d. scavi fasc. 15. p. 84.

***) Das. fasc. 15. p. 86 sq.

****) Garrucci pl. 20 No. 11 vgl. p. 23. 59. vielfach falsch abgeschrieben und erklärt; das Richtige bei Ritschl P. L. M. E. tab. 16 No. 1. Enarr. p. 20. Der Fundort ist im Eckhause der *Strada della Fortuna* und des *Vicolo dei scienziati*.

MARIA PII STAMIIN
LALAGIA PIIS STAMIIN
IANVARIA PII ᴧ TRAMA
FLORIINTINA PIISV TRAMA
DAMALIS TRAMA PIISV
. . RVSA TRAMA PIISV
. . . TIS, PIISV TRAMA
DORIS, PIISV STAMIIN

Wenn wir dazu bemerken, dass *Stamen* den verticalen Aufzug am — aufrecht stehenden — Webstuhle, *Trama* den schräge gekreuzten Aufzug, *Subte*[*men* die Kette des Gewebes bezeichnet und *pensum* die zum Spinnen zugewogene Wolle, so können wir uns eine Uebersetzung des ganzen Verzeichnisses ersparen und wollen nur noch auf die zum Theil sehr poetischen Namen dieser Mägde (Lalagia, Lalage z. B.) aufmerksam machen, unter denen aber die Maria nicht etwa María zu lesen und als Christin oder Jüdin zu betrachten ist, sondern Mária, als Femininum zu Márius. Aber auch anderen häuslichen Notizen begegnen wir. In einem Zimmer eines 1849 an der *Strada di Nola* theilweise ausgegrabenen Hauses finden wir die Geburt eines Kindes folgendermassen, und zwar ausnahmsweise mit Kohle, nicht durch Einkratzen, registrirt*): das kleine Wesen ist in einem Kreise in der Mitte ihres Namens, Juve - n - il - la in ganzer Figur abconterfeit und rechts davon steht der Vermerk: *nata die Satu. ora secu. VIII. non. Au.* (also: »Juvenilla, geboren Sonnabend um 2 Uhr am 29. Juli«)· Das Jahr ist nicht angegeben, doch muss es nach 8. v. Chr. gewesen sein, bis zu welchem Jahre der August Sextilis hiess. Mit derselben Ausführlichkeit, ja mit genauer Angabe des Consulats ist anderswo die Geburt eines Eselchens (*asellus natus*) aus dem Jahre 782 Roms = 28 n. Chr. und an einem dritten Orte wahrscheinlich die Geburt von Lämmern im Jahre 784 R. = 30 n. Chr. notirt. Auch sehr vergängliche persönliche Leiden finden wir inschriftlich verewigt, so wenn Jemand der Mitwelt kundthat und der Nachwelt, letzterer freilich ohne Absicht, hinterliess, dass er den Schnupfen habe (*pituita me tenet*). Aus dem geselligen Leben aber ist eine Erinnerung folgende Notiz über ein Ballspiel**): *Amianthus, Epaphra, Tertius ludant cum Hedysio, Jucundus Nolanus petat, numeret Citus et Stacus Amianthus*, in welcher die Rollen an die acht Theilnehmer vertheilt werden, die ersten vier sollen den Ball schlagen, der fünfte ihn holen und die drei letzten die Gänge zählen. Aus einem Ballspiel stammt auch der an sich gutmüthige Spott über den schon hier genannten Epaphra, von dem es heisst *pilicrepus non est* (»ist kein Ballspieler«) und der eine sehr stadtbekannte Persönlichkeit gewesen zu sein scheint, in mehren

*) Siehe Bull. Nap. n. s. II. tav. 8. No. 1. p. 82.
**) Wordsworth. p. 91.

Graffiti wieder vorkommt und sich die grössten Abscheulichkeiten nachsagen lassen muss.

Diesen häuslichen und geselligen Inschriften fügen wir diejenigen an, welche sich auf Wirthshäuser und Schenken und das Leben in ihnen beziehn. Die Anzeige des Wirthshauses »zum Elephanten« haben wir oben (S. 6) kennen gelernt; hier sei zunächst erinnert, dass sich hier und da in den Strassen Empfehlungen von Wirthshäusern, Schenken oder Läden eingekratzt finden, z. B. *L. Sentius Celsus adeas Liani* (?) *taberna[m] ad dex[tram]* *) . . . (»besuche des L. Taverne rechts« an der und der Strasse); auch die Worte *taberna[m] Appii* sind wohl das Fragment einer solchen Empfehlung, von einer dritten anderen Art, so interessant sie ist**), müssen wir schweigen. Ferner finden wir in mehren Hospitien, namentlich in dem schon früher (S. 6) erwähnten im *Vicolo di Eumachia* No. 15 an den Wänden der Cubicula eine Menge von Namen, welche ein Fremdenbuch vertreten; so manches Interessante sich in diesen Namen, in den Angaben über Stand und Herkunft findet***), wir müssen, um gelehrte Erörterungen zu vermeiden, daran vorübergehn. Ohne Commentar aber versteht Jeder den folgenden Stossseufzer eines Verliebten aus demselben Wirthshause: *Vibius Restitutus hic solus dormivit et Urbanam suam desiderabat* (»V. R. schlief hier allein und sehnte sich nach seiner Urbana«). Aus der Schenke stammen aber beispielsweise folgende Inschriften: unter einem Bilde im Innern einer Schenke, auf welchem ein Gast dem Wirthe den Becher reicht, steht: *da fridam pusillum* (»gieb kalten Trunk!«), eine andere jetzt zerstörte Inschrift an demselben Orte lautete: *adde calicem Setinum* (»thu ein Maass Setinerwein hinzu«, nämlich zu dem Gemisch, das dem Gaste nicht stark genug sein mochte). Hier wird es erlaubt sein, der Aehnlichkeit des Inhalts wegen eine Inschrift nicht von einer Wand, sondern von einer 1763 in Pompei gefundenen Wein-Amphora anzufügen: *presta mi sinceru[m] sic te amet quae custodit [h]ortu[m] Venus*****) (»gieb mir reinen Wein, so liebe dich Venus, welche den [Wein-] Garten schützt«), Worte, die der Gast zum Vignarolen spricht, welcher ihm Wein ausschenkt. Von einem starken Durst legt folgende Inschrift Zeugniss ab: *Suavis vinaria sitit, rogo vos, et valde sitit* (»Suavis dürstet nach ganzen Flaschen, ich bitte euch, er dürstet gewaltig) †), der hinzugefügt ist: *Calpurnia tibi dicit vale* (»Calpurnia [die Schenkin] sagt dir: wohl bekomm's!«).

---

*) Garrucci pl. 27. 10.

**) Vgl. N. Rhein. Mus. 1862. S. 138. Taf. 1. Nach Hrn. Dr. Zangemeisters Angabe ist in der ersten Zeile nicht *legat hoc matema*, sondern *l. h. ante omnia* zu lesen.

***) Zangemeister, Bull. d. Inst. 1865. p. 179. sqq.

****) N. Rhein. Mus. 5. S. 461.

†) Garrucci pl. 21. 1., die Uebersetzung folgt der Erklärung Jahns, Jahrbb. des Alterth. Vereins im Rheinlande XIII. S. 106, aber vgl. denselben Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. IX. S. 196. Note 32. *Suavis* kann auch fem. und als Schenkin bezeichnet sein.

Die interessanteste dieser Schenkeninschriften aber ist die neuerdings im Atrium der *Casa del Orso* gefundene*), welche so lautet: *Edone dicit: assibus hic bibitur, dipundium si dederis meliora bibes, quantos* (?) *si dederis vina Falerna bibes* (»Edone [= Hedone, das ist die Kellnerin] sagt: hier trinkt man für ein As, giebst du ein Doppelas, so wirst du besseren Wein trinken, wenn du viere bezahlst trinkst du Falernergewächs«), denn dies scheint der Sinn zu sein, da die Lesung oder Erklärung des *quantos*, das eine Unregelmässigkeit in den Satz bringt, nicht über allen Zweifel erhaben ist; die Bedeutung des Ganzen ist klar, und prächtig ist, wie der edle Falernerwein am Schlusse die poetischen Anklänge der ganzen Inschrift in einen regelrechten Pentameter sammelt.

Wir beschliessen diese kleine Uebersicht mit der Erwähnung der wenigen Notizen über Juden und Christen in Pompeji, welche sich bisher gefunden haben. Dass Juden in Pompeji gelebt haben ist bei dem schwunghaften Handel, welchen die Stadt betrieb, an sich wahrscheinlich genug, die positiven Beweise aus Inschriften aber sind noch ziemlich vereinzelt. Was sich von ihnen hat auftreiben lassen, hat Garrucci im Bulletino Napolitano n. s. II. p. 8. zusammengestellt, doch ist von seinen Beweisstücken das Vorkommen eines anscheinend semitischen Namen *Meroab* in einer der schon oben (S. 92. Note *) erwähnten griechischen, nicht entzifferten Inschriften nur schwach, viel bedeutender die mehrfache Wiederholung des Wortes *verpus* in Dipinti, da dieses eine aus Juvenal (Sat. 14. vs. 104) u. A. bekannte Bezeichnung der Juden ist, welche sich schwerlich anders wird erklären lassen. Ganz vereinzelt, aber kaum zu bezweifeln ist die Erwähnung von Christen in einer mit Kohle geschriebenen Inschrift in dem Hause No. 26 des *vico dei lupanari***). Zum grössten Theile verwischt lässt sie mit der nöthigen Sicherheit die Worte . . . NI GAVDI . . . HRISTIANI, *igni gaude Christiane* (»Freu' dich des Feuers Christ!«) erkennen, Worte, die als ein bitterer Hohn mit Wahrscheinlichkeit entweder speciell auf die neronische Christenverfolgung oder auf die Verbrennung von Christen überhaupt bezogen werden können. — Eine unzweifelhaft christliche Lampe, welche nach Annahme der Akademiker von Herculaneum im Jahre 1756 in Pompeji gefunden sein soll, gehört dem vierten christlichen Jahrhundert an***), kann also zur Lösung der Frage über die Anwesenheit von Christen in Pompeji in keiner Weise benutzt werden.

---

*) Zangemeister Bull. d. Inst. 1862. p. 92. sq.

**) Siehe Kiessling im Bull. d. Inst. 1862. p. 92 sq.

***) Garrucci Bull. Napol. n. s. II. p. 8. a. E.

III.

Zweiter oder artistischer Haupttheil.

Einleitung und Allgemeines.

Unsere gesammten bisherigen Betrachtungen hatten die Darstellung und Erläuterung der Monumente Pompejis zum Gegenstande, sofern sie von dem öffentlichen oder privaten Leben der alten römischen Landstadt Zeugniss geben; einer Betrachtung und Beurteilung von künstlerischem und technischem Standpunkt haben wir dieselben nicht unterworfen, obgleich wir nicht umhin gekonnt haben, eine Reihe von Monumenten der bildenden Künste und der Ornamentik bei unserer antiquarischen Wanderung nicht blos zu nennen, sondern zum Theil auch zu beschreiben. Die Aufforderung zu artistischem Eingehn auf diese Werke und Leistungen der bildenden Künste lag dabei so nahe, dass wir dasselbe absichtlich von der Hand weisen mussten, um die Einheitlichkeit der antiquarischen Betrachtung nicht zu unterbrechen und für die artistische dieselbe Einheitlichkeit und Uebersichtlichkeit zu wahren. Allein die Schwierigkeit, das Artistische vom Antiquarischen völlig zu trennen, verdient deshalb hier besondere Hervorhebung, weil sie für die Stellung und das Verhältniss der Kunst zum Leben bezeichnend ist.

Sowie überhaupt in allen künstlerisch begabten Zeitaltern im Gegensatz zu rein oder überwiegend praktischen wie das unsere, die Kunst sich nicht vom öffentlichen und privaten Leben trennen lässt, wie sie das ganze Leben durchdringt und eine nothwendige Erscheinungsform des Lebens ist, so war dies auch in der antiken Welt der Fall. Die Kunst war auf allen Punkten bereit, den Bedürfnissen des Lebens entgegenzukommen, sich an jene anzulehnen, sie zum Anlass ihrer Production zu machen, und das Leben bot seinerseits der Kunst tausendfältige Gelegenheit, sich an allen den Gegenständen zu offenbaren, welche dem Bedürfnisse dienten. Weil die Kunst

nichts Unnützes schuf, gab ihr das Leben die Möglichkeit, das Nützliche künstlerisch zu gestalten, oder umgekehrt: weil das Leben sich nicht begnügte, das Nützliche nur nützlich und zweckmässig zu verfertigen, sondern dasselbe zugleich angenehm, zierlich, schön haben wollte, so brauchte sich die Kunst nicht vom Leben zu isoliren und auf Productionen zurückzuziehn, welche keinem reellen Gebrauche bestimmt, also im Sinne des praktischen Lebens unnütz waren. Eine solche Verbindung des Lebens und der Kunst kann aber alterirt werden, je nachdem Leben und Kunst, Zweck und Form einander gleichstehn und als ebenbürtig erscheinen, je nachdem das Leben sich begnügt, in seinen Bedürfnissen und Zwecken die Anlässe und Gelegenheiten des freien künstlerischen Schaffens zu bieten, oder je nachdem die Praxis so weit siegt, dass sie sich allerdings von der Kunst nicht lossagt, wohl aber die Kunst als das Secundäre, als dienende, ihren Zwecken untergeordnete betrachtet. Dieser Zustand ist es, welcher mit Nothwendigkeit zur Trennung, zur Lossagung der Kunst vom Leben führt. Zweckmässigkeitsrücksichten, Rücksichten auf Schein und Glanz, daneben auch wohl solche auf Wohlfeilheit, beginnen über die Rücksicht auf gediegene Schönheit des Stoffes und der Form zu siegen, die Production der Kunst wird unfrei, und nicht lange, so zieht sich die Kunst von dem ihr verleideten Gebiete der Bedürfnisse des Lebens zurück. Der Zustand einer vollständigen Durchdringung der Bedürfnisse des Lebens mit der Schönheit der Kunstgestaltung spricht uns aus den Resten der Blüthezeit Griechenlands nicht minder als aus den Hervorbringungen der Gothik und der Renaissance an, der Beginn der Trennung der Kunst vom Leben tritt uns in Pompeji entgegen. Noch ist die Trennung nicht erfolgt, aber sie ist vorbereitet, und schon hat das rein praktische Handwerk die Kunst aus dem Gebiete der gewöhnlichen Bedürfnisse des Lebens zu verdrängen begonnen.

Kaum durch irgend ein Merkmal wird eine solche Zeit bestimmter gekennzeichnet, als durch die Verwendung der Tünche in der Baukunst. Das wahrhaft künstlerische Zeitalter schafft Materialbauten, das heisst, es bildet seine Bauformen seinem Material gemäss, gründet die Formgebung seiner Monumente auf das Wesen seiner Materialien, welche es nie verhüllt und den Blicken zu entziehen trachtet, sondern als das sein Werk Bedingende frei vor unsere Blicke hinstellt. Das gilt in gleicher Weise von den Kalktuff- und Marmorbauten des alten Hellas, wie von den verschiedenen Bruchstein- und Ziegelbauten unseres Mittelalters. Ein unkünstlerisches Zeitalter dagegen baut schematisch, ohne Rücksicht auf das Material, und, da das Material einmal für allemal die Formen und Gliederungen des Baues bedingt und beherrscht, da es sich, zur Formgebung verwendet, nie negiren lässt, so wird es negirt, indem man materiell einen formlosen Kern construirt und alle Form und Gliederung der verhüllenden Tünche anheimgiebt. Das ist ein Unwesen, aus dem Unsolidität, Mangel an Präcision,

Stilmengerei und Manier mit zwingender Nothwendigkeit folgt, oder welches, wie ein feiner Kenner [31]) sich ausgedrückt hat, »die Formen auf die Länge immer demoralisirt«. Unser Zeitalter ist diesem Unwesen mit allen seinen Consequenzen von Geschmacklosigkeit verfallen, aber fast nicht besser ist diese Anwendung der Tünche in Pompeji gewesen, wo allein die geringere Masse verschiedener Vorbilder vor der Höhe der Manier und der Stilmengerei unserer Tage bewahrt hat. Pompeji, in seinen älteren Perioden, von denen noch einige öffentliche Gebäude und nicht wenige Privathäuser als Zeugnisse auf uns gekommen sind, solid und ernst, wenn auch nicht grossartig, aus Haustein erbaut, ist in seinem neuen Aufbau nach dem Erdbeben eine getünchte und gemalte Stadt geworden. Die Folgen hievon treten uns vielfältig,

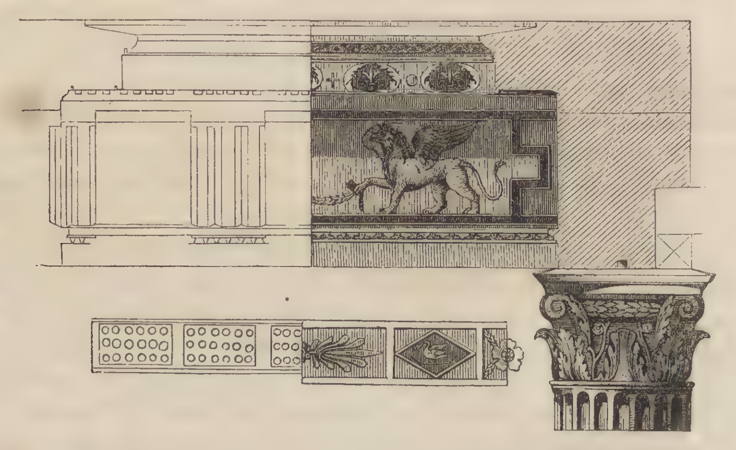


Fig. 282. Uebertünchtes dorisches Gebälk vom Venustempel.

sehr deutlich, so, um gleich hier ein bestimmtes Beispiel anzuführen, im Peribolos des Venustempels entgegen, dessen ursprünglich dorische Säulen und Gebälke, um sie mit dem korinthischen Stil des restaurirten Tempels in eine Art von Uebereinstimmung zu bringen, in der Weise, welche Fig. 282 zeigt, übertüncht und bemalt wurden, und dadurch überaus schwerfällig und unharmonisch erscheinen. Von der Architektur aus aber verbreitet sich Stil- und Regellosigkeit zunächst in die mit jener am nächsten verbundene Ornamentik, diese möge der plastischen oder der malerischen Technik angehören; und dass auf diesem Gebiete in Pompeji sehr vieles höchst Bedenkliche vorliegt wird schwerlich selbst der am wenigsten streng Urteilende läugnen wollen. Mit der Ornamentik im engeren Sinne steht dann wieder die Wandmalerei in naher Verbindung, und dass auch in dieser, wo sie mehr selbständig auftritt, Alles in Allem genommen ein beträchtlicher Grad von Flüchtigkeit, Aeusserlichkeit und Nachlässigkeit eingebrochen ist, wird wohl auch allgemein zugestanden werden, wodurch die Anerkennung mancher sehr

erfreulichen Leistungen weder ausgeschlossen werden soll noch ausgeschlossen wird. Isolirter bleibt die Plastik, wenn sie einmal, wie dies in Pompeji der Fall ist, aus ihrer alten engen Verschwisterung mit der soliden Architektonik verdrängt und durch die Malerei ersetzt ist. Es kann uns deswegen auch nicht Wunder nehmen, wenn uns in Pompeji auf dem Gebiete der Plastik weniger ausgesprochen Eigenthümliches begegnet, als auf demjenigen der Ornamentik und Malerei. Die zum Theil vortrefflichen Monumente älterer Perioden kommen hier nicht in Frage, betrachten wir aber die nachweislich und wahrscheinlich aus der letzten Periode stammenden Tempel-, Porträt- und Decorationsstatuen, so werden uns viele derselben allerdings deutlich genug wahrnehmen lassen, dass sie aus einer Zeit sinkender, nachahmender und äusserlicher Kunstübung stammen. Allein weder sie noch alle plastischen Monumente Pompejis zusammengenommen sind die eigentlichen Träger des Charakters pompejaner Kunst, der vielmehr hauptsächlich von der Malerei und Ornamentik getragen wird.

Es ist wohl hieraus einleuchtend, dass wir in Pompeji keine Meister- und Musterwerke der Kunst zu suchen haben. Dies gilt in aller Strenge von den Productionen der letzten Zeit nach dem Erdbeben, also von der überwiegenden Mehrzahl der architektonischen, ornamentalen und malerischen Monumente; aber auch unter den älteren Werken sind nur wenige, welche auf einen hohen künstlerischen Werth Anspruch machen können, und ist keines ersten Ranges, ausgenommen etwa ein paar Bronzen und das grosse Mosaik der Alexanderschlacht, welches aber auch nur deswegen uns als ein Höchstes in seiner Art erscheint, weil uns von den Meisterwerken antiker Malerei kein einziges erhalten ist. Dennoch bleibt für uns die Kunstproduction Pompejis wichtig und interessant genug, und dennoch ist deren Betrachtung in technischer und aesthetisch-artistischer Weise vielfach lehrreich, um so lehrreicher, je mehr uns verloren gegangen ist. Um dieser Belehrung willen haben wir den Monumenten Pompejis die volle Aufmerksamkeit künstlerischer Betrachtung zuzuwenden.

Was zunächst die Frage nach der Zeit der Monumente anlangt, so vertreten die Bauwerke sehr verschiedene Epochen. Die Mauern sind sehr alt, in ihren Grundbestandtheilen gewiss mit der Gründung der Stadt gleichzeitig; den griechischen Tempel kann man vielleicht in das fünfte Jahrhundert v. Chr. setzen; in die Zeit vor dem Erdbeben fallen unbedingt die Theater in ihrer Anlage, fallen Thürme und Thore der Stadt, fällt die Basilika und die Colonnade des *Forum triangulare* mit ihren Propylaeen, endlich wohl manches Grabmahl und ebenso wird das höhere Alter mancher aus Hausteinen, namentlich Travertin und Tuff erbauten Wohnhäuser, welche erst später zum Theil übertüncht worden sind, schon durch dasjenige der auf deren Mauern gemalten Inschriften (s. oben S. 92) verbürgt. Dagegen gehören die meisten Gebäude in ihrem letzten Zustande als Neubauten oder Umbauten

der Zeit nach dem Erdbeben vom Jahre 63 an; so z. B. bezeugtermaassen der Isistempel (I. S. 107), so ohne Zweifel der Tempel der Venus, wohl auch der der Fortuna, der des Jupiter und andere Bauwerke.

Von Sculpturwerken ist wirklich Altes und Alterthümliches gar nicht vorhanden; die Mehrzahl der Monumente wird dem letzten Jahrhundert Pompejis angehören, die Thonstatuen, manche Steinsculpturen, z. B. der Bakchus am Isistempel und manche Porträt- und Ehrenstatue, sowie vielleicht alle plastisch in Stucco ausgeführten Ornamente und Reliefe werden aus der Zeit nach dem Erdbeben stammen. Und dasselbe wird mit wenigen Ausnahmen von der Malerei gelten, von der schwerlich Manches über die Kaiserzeit hinaufzudatiren ist, während die grosse Masse der Decorationsmalerei wohl sicher den letzten Decennien der Stadt angehört. Sollten endlich unter den Geräthen und Gefässen, die wir kennen gelernt haben, wirklich Sachen sein, welche bei der Verschüttung über ein halbes Jahrhundert alt waren, so müssten das seltene Ausnahmen sein, die sich in den wenigsten Fällen constatiren lassen werden.

Fragen wir sodann nach den Urhebern der Monumente, so ist es schwer, hierauf eine bestimmte Antwort zu finden. Thatsache ist zunächst, dass sehr wenige fremde Künstler bezeugt sind; ein Dioskorides von Samos als Verfertiger des Theatermosaiks in der Villa des Cicero, ein Herakleitos, ein fragmentirter Name . . . . achos, auch ein Mosaikarbeiter, sind alle genannten Künstler. Dass aber mehre nicht einheimische Künstler in Pompeji thätig gewesen seien, ist an sich sehr wahrscheinlich, theils deswegen, weil in mehren der umliegenden Orte ein reger Kunstbetrieb blühte, so dass es auffallend wäre, wenn nicht die reicheren und prachtliebenden unter Pompejis Bürgern die Künstler der Nachbarstädte, namentlich der griechisch bevölkerten, herbeigerufen hätten, theils weil ein so massenhafter Aufbau wie der Pompejis nach dem Erdbeben, immer Künstler und Handwerker von nah und fern herbeilockt, die um so zahlreicher beschäftigt werden mussten, je rascher man die Stadt aus ihren Trümmern sich erheben zu sehn wünschte. Es ist aber unmöglich zu sagen, welche Bauwerke, Sculpturen oder Malereien von einheimischen pompejaner Künstlern, welche von auswärtigen gemacht sind. Denn weder das überall hervortretende griechische Element, noch das römische, welches die Anlagen und Decorationen im Ganzen durchdringt, giebt uns hier einen Anhalt, da die pompejaner Bürgerschaft schon lange von griechischer Bildung durchdrungen sein musste, ehe die römischen Institutionen dem ganzen Leben ihren Stempel aufdrückten.

Anlangend endlich die Gattungen der Monumente, sind in Pompeji ziemlich alle Hauptzweige der antiken Kunsttechnik von der Architektur hinab durch Sculptur und Malerei, durch Steinschneiderei, Metall- und Glasarbeit bis zu den Hervorbringungen des Handwerks vertreten. Indem wir diese nach den technischen Gattungen gesondert und geordnet durchmustern,

müssen wir uns streng auf die Beschreibung und Erörterung der pompejanischen Kunstmonumente beschränken und aus dem weiten Gebiete der alten Kunstwissenschaft nur das und nur so viel herbeiziehn, wie zur Erklärung und Beurteilung der Monumente Pompejis nöthig erscheinen wird.

Erstes Capitel.

Die Architektur und das Bauhandwerk.

Erster Abschnitt.

Material und Technik.

Die verschiedenen Gattungen der Gebäude Pompejis, welche wir im ersten Haupttheil kennen gelernt haben, müssen wir in dem Abschnitt, welcher von dem Material und der Technik der pompejaner Architekten und Baumeister handelt, deshalb unsern Lesern noch einmal in das Gedächtniss rufen, weil diese Gattungen auf die Wahl der Materialien und auf die Art der technischen Verarbeitung wenigstens einigen Einfluss ausgeübt haben. Im Allgemeinen finden wir freilich in Pompeji wie in der ganzen Welt dasjenige Material zu den Bauten verwandt, welches sich am Orte selbst oder in der Nähe fand, und sowie das in seinem Pentelicus marmorreiche Attika in seinen öffentlichen Monumenten fast nur Marmorbauten aufzuweisen hat, wie in anderen Gegenden Griechenlands bald Sandstein (wie auf Aegina) bald Kalkstein und Tuff gebrochen und verbaut wurde, so sind in Pompeji hauptsächlich solche Gesteinarten verwendet, welche in der Nähe gewonnen wurden und noch heute nachweisbar sind. Namentlich finden wir in den Bruchsteinbauten Pompejis folgende zum grössten Theil vulcanische Gesteine. 1. Harte Lava von feinem, die Politur annehmendem Korn und von grauer Farbe in einigen helleren und dunkleren Nüancen mit eingesprengten dunkeln Fleckchen Obsidians. Wegen seiner Sprödigkeit ist dies Material nicht allzuhäufig an sichtbaren Gliedern verwendet, in den Mauern finden wir unregelmässig ausgebrochene Stücke desselben gemischt mit ähnlichen Stücken der übrigen Bruchsteine, wie denn überhaupt in den meisten Fällen die verschiedenen zu nennenden Bruchsteine unter einander vorkommen und die Durchführung eines Materials zu den Ausnahmen gehört, was bei der fast durchgehenden Uebertünchung, welche das Material gleichgiltig machte, sehr begreiflich ist. 2. Vulcanische Schlacken von unregelmässiger Gestalt und Fügung, spröde und durchaus nicht zu bearbeiten, aber fest und leicht, deshalb nie zu gegliederten Werkstücken verarbeitet, sondern in den Brocken

wie man sie fand in die Mauern von *opus incertum* wie diejenige hinter der Gräberstrasse (Fig. 224, 229) und die Reparaturen der Stadtmauer, sowie in viele Wände von Privathäusern mit reichlichem Mörtel verbaut. 3. Tuff von verschiedener Weisse und Festigkeit, zum Theil mit eingesprengten vulcanischen Brocken und Stückchen Bimstein, sehr viel verwendet, jedoch ausser in formlosen Brocken in Werkstücken nur als Träger der gröbsten Formen zu bearbeiten, daher das gewöhnliche Material für den Kern derjenigen Säulen, Capitelle, Basen, Carniese und anderer Glieder, deren feinere Formen in Tünche dargestellt wurden. Nur in einer besonderen Varietät ist der Tuff feiner zu bearbeiten und selbst zu architektonischen Sculpturen wie zu den Löwenklauen am Sitz auf dem *Forum triangulare* verwendet. 4. Weisser Bimstein von feinem Gefüge, daneben eine Sorte von grauer Farbe und geringerer Dichtigkeit, wahrscheinlich das Material, welches Vitruv als *pumex pompeianus* kennt. Dasselbe kommt nur in verhältnissmässig nicht grossen Stücken vor und ist in Werkstücken nur wie der Tuff als Träger der Kernformen brauchbar, auch seltener verwendet, dagegen vermöge seiner Porosität und Leichtigkeit in Mauern und besonders zu Wölbungen vorzüglich zu gebrauchen, indem der Mörtel sich mit ihm wie kaum mit einem anderen Material gleichsam zu einer Masse verbindet. 5. Piperin, ein grauer, schwerer Stein von grobem Korn und ziemlich bedeutender Härte, sehr vielfach zu Säulen, Steinbalken, zu den Sitzstufen der Theater, ausserdem zu Mauerwerk, namentlich auch in den ältesten Theilen der Stadtmauer, aber keineswegs, wie man dies irrthümlich behauptet hat[32]) nur oder auch nur vorherrschend in der älteren Epoche der Baugeschichte Pompejis benutzt. Endlich 6. Travertin, dessen Anwendung fast ganz diejenige des Piperin ist, mit dem er die meisten Eigenschaften bei einer helleren Farbe theilt. Zu diesen Baumaterialien, welche sämmtlich noch heute, in der Umgegend Pompejis nachweisbar sind, kommt ausser Marmor und dem marmorartig feinem weissem Kalkstein, wie z. B. an dem Grabmahl der Libellae noch in einem einzigen Beispiel, nämlich bei den Capitellen des griechischen Tempels ein grober weisser Kalkstein mit Versteinerungen, der in der Umgegend sich nicht findet.

Mit diesen Bruchsteinmaterialien ist nun in Pompeji in verschiedener Weise gebaut worden, und zwar können wir zunächst eine ältere griechische und eine jüngere römische Bauart und zwar diese als die überwiegend häufige, jene als die seltenere und ausnahmsweise angewendete unterscheiden. In Griechenland gebrauchte man vor der Zeit der römischen Herrschaft bei Bruchsteinbauten wenigstens in öffentlichen Monumenten, über die wir allein aus eigener Anschauung zu urteilen im Stande sind, keinen Mörtel, sondern die Werkstücke wurden entweder ohne alle Bindemittel durch künstliche Fügung und durch ihre eigene Last mit einander verbunden, was natürlich nur unter der Voraussetzung grosser und gewichtiger Stücke möglich ist,

oder diese wurden durch hölzerne Dauben oder metallene Schwalbenschwänze an einander befestigt, ein Verfahren, welches namentlich bei der Herstellung der Säulenschäfte aus den einzelnen Trommeln Regel ist. In Pompeji sind die wenigen älteren Monumente aus der Zeit der Autonomie in dieser Art ohne Mörtel erbaut, so die Stadtmauern, der griechische Tempel, die Thorpfeiler an den Propylaeen und die Colonnade des *Forum triangulare*, die Theater wenigtens in ihren Sitzstufen und noch ein oder anderes öffentliches Monument, sowie einige der älteren Häuser.

Die Römer bauten dagegen auch ihre Bruchstein- wie ihre Ziegelbauten seit uralter Zeit mit Mörtel, entweder mit Lehm oder mit einem sorgfältig bereiteten Kalkmörtel, in den Puzzuolanerde gemischt wurde und der vermöge dieses Zusatzes zu ausserordentlicher Härte und Festigkeit gelangte. Eben diese Vorzüglichkeit des Mörtels veranlasste im Alterthum eine andere namentlich massenhaftere Verwendung desselben als bei uns, und zwar so, dass in manchen Mauern mehr steinhart gewordener Mörtel, als Werkstein sich findet. Die verschiedenen Arten zu mauern und ihre technischen Bezeichnungen hier zu beschreiben und zu erklären würde viel zu viel Raum in Anspruch nehmen; auch ist in Pompeji keine so grosse Verschiedenheit der Bauweise bemerkbar, vielmehr sind die meisten Mauern aus unregelmässigen Steinblöcken und Brocken und mässig viel Mörtel, die Mauern öffentlicher und der älteren Privatgebäude dagegen, so weit sie nicht aus Ziegeln bestehen, mit regelrecht behauenen Steinen und geringerer Mörtelmasse erbaut. Eine nicht selten nachweisbare, ziemlich grosse Gleichgültigkeit in Bezug auf das Technische ist bei der durchgehenden Sitte der Uebertünchung begreiflich genug, und die Leichtigkeit der Bauweise schon durch die vielen Erdbeben, denen Süditalien, namentlich die Gegend um den Vesuv ausgesetzt war und ist, sogar wohl motivirt. Bemerkt werden muss hier noch, dass der Mörtel in Pompeji sich, wenn auch nicht durchgängig, zu seinem Nachtheil von sonstigem antiken Mörtel unterscheidet, indem er nicht die Härte und Festigkeit hat, die wir sonst bewundern. Da nun der rohe Kalk, den man hier und da in der Stadt gefunden hat, alle vorzüglichsten Eigenschaften dieses Materials in sich vereinigt, auch da wo er nass geworden ist, steinharte Klumpen gebildet hat, so kann die geringere Güte des Mörtels nur entweder zu starker Sandbeimischung oder geringer Güte der Puzzuolana oder endlich nachlässiger Zubereitung beigemessen werden.

Ausser dem einheimischen Bruchstein verwandte man in Gegenden, welche nicht selbst kostbares Material wie die verschiedenen Sorten Marmor besassen, sowohl zu Prachtbauten wie auch zur Herstellung der feiner gegliederten und die eigentliche Ornamentik tragenden Theile an öffentlichen und Privatgebäuden schon seit sehr alter Zeit aus der Fremde näher oder entfernter her eingeführte Materialien, namentlich überall weissen Marmor, während in Rom in den jüngeren Zeiten mit den seltensten, kostbarsten und

aus den entferntesten Gegenden mühselig herbeizuschleppenden farbigen Marmorn und sonstigen Steinen ein Luxus getrieben wurde, der unsere Vorstellungen weit übersteigt. Von solchem Luxus ist in Pompeji nicht die Rede, Marmor aber, italischer von Luna und selbst griechischer ist hier keineswegs selten, obgleich kein Beispiel seiner Verwendung zu einem ganzen Bauwerk vorhanden ist. Dagegen finden wir in öffentlichen wie in Privathäusern sowohl ganze Säulen (z. B. im Gebäude der Eumachia) und Pilaster oder Halbsäulen wie im Senaculum und am Triumphbogen, als auch Capitelle, Täfelungen, Thüreinfassungen, Friese und andere Glieder von Marmor, zum Theil in vortrefflicher Behandlung. Auch zur Fussbodenplattung wurde farbiger Marmor verwendet, das Forum war mit weissen, der Fussboden des Senaculum und der mittleren der s. g. Curien mit farbigen Marmorplatten belegt, und auch die Sitzstufen im grossen Theater waren aus demselben edeln Stoffe gebildet.

Endlich haben wir unter den Baumaterialien neben dem kostbarsten auch das wohlfeilste und ordinärste, die Thonziegel zu nennen, welche weniger häufig in Griechenland als in Italien gebraucht wurden und auch in Pompeji oft genug zu finden sind. Die antiken Ziegel unterscheiden sich von den unseren theils durch die Form, durch geringere Dicke bei grösserer Flächenausdehnung, theils sehr zu ihrem Vortheil durch eine ungleich sorgfältigere Bereitung, zu der Vitruv ausführliche und nicht uninteressante Vorschriften mittheilt, und in Folge derselben durch grössere Festigkeit und schönere Farbe. In Pompeji sind die Thonziegel theils zu ganzen Bauwerken wie z. B. dem Triumphbogen und dem Schwibbogen auf dem Forum, dem Senaculum u. a., theils mit leichten Bruchsteinen gemischt und verbunden verwendet worden, und zwar entweder so, dass ganze Theile, wie Thürpfeiler u. a. aus ihnen construirt sind, theils so, dass sie lagenweise mit den Bruchsteinen wechseln, wobei sie offenbar dazu dienen, grade Schichtungen herzustellen und den Pfeilern und Mauern grössere Festigkeit zu geben. Diese Verbindung ist fast ständig, wo *opus reticulatum* und *incertum* auftritt. Endlich muss man auch zugeben, dass Ziegel als Flickmaterial und Aushilfe, wo bessere Materialien zu kostspielig oder, wie bei dem raschen Aufbau der Stadt, nicht sofort zur Stelle waren, verwendet worden sind. So z. B. in der Colonnade des Forum, im Pronaos des Jupitertempels, im Säulenschiff der Basilika, wo überall neben einer Mehrzahl von Säulen aus Haustein deren einzelne aus Ziegeln stehn, deren Material durch die Alles verhüllende Tünche unsichtbar gemacht ist. Eine prinzipielle Verwendung der Thonziegel als formbestimmendes Hauptmaterial wie in unserem Mittelalter ist in Pompeji nirgend, und schwerlich irgendwo in der antiken Welt nachweisbar, obwohl keineswegs überall dies Material versteckt und übertüncht, sondern in bekannten Beispielen vortrefflich behandelt, geschliffen und polirt zur Schau gestellt ist. Ueber die Verwendung des Thons zur Ornamentik reden wir weiter unten.

Mit dem Maurerhandwerk verband sich in allen Privatbauten Pompejis und in den meisten öffentlichen das des Zimmermanns, und Holz, besonders Fichtenholz wurde überall in grosser Masse verwendet, namentlich in den oberen Geschossen, die deshalb, wie bereits verschiedentlich bemerkt, fast durchgängig zerstört sind. Von Holz construirte man so ziemlich alles Decken- und Dachwerk in Privathäusern wie in öffentlichen Gebäuden; Wölbungen kommen ausser in den Thermen, in den Thorbogen, in den Corridoren der Theater und des Amphitheaters und in beschränktem Maassstabe in einigen Privathäusern (I. S. 289, 302, 304) und Grabmählern nicht vor, was um so mehr bemerkt zu werden verdient, als in der Durchführung der Wölbung der bedeutendste Fortschritt der römischen Architektur gegen die griechische liegt; aber auch gerade Steinbalkendecken sind höchstens in ganz einzelnen Ausnahmen und in geringen Dimensionen nachweisbar, kein Tempel, keine der öffentlichen Hallen in Pompeji hatte eine solche, sondern die Decke wie der Dachstuhl war von Holz und wahrscheinlich mit lebhaften und glänzenden Farben bemalt. Von Holz bildete man ferner die zum Theil ausgedehnten Gallerien, von denen wir das bedeutendste öffentliche Beispiel in der Gladiatorencaserne, sehr ansehnliche aber auch in den Peristylen mancher Privathäuser kennen gelernt haben. Von Holz waren meistens in den Häusern und in einigen öffentlichen Gebäuden die Treppen bis auf die in der Regel von Stein gearbeiteten untersten Stufen, die uns vielfach den sichersten Anhalt zum Nachweis des Vorhandengewesenseins des Ortes und der Beschaffenheit der Treppen bieten; sodann die Thüren, wenigstens ständig in Privathäusern, meistens aber auch in öffentlichen Gebäuden, weshalb sie auch überall fehlen; sicher in der Regel auch die Fenster, deren Existenz nicht mehr bezweifelt werden kann und an vielen Orten nachgewiesen ist. Nur in Ausnahmefällen, wie z. B. in den Thermen und in einigen Privathäusern finden sich metallene Fensterrahmen und Sprossen. Nicht von Holz waren dagegen die Fussböden, sondern diese stellte man aus Estrich und aus den verschiedenen Arten von Mosaik her, die sich vom rohesten bis zu den wundervollen Mosaikgemälden erheben, die wir bereits genannt und weiter unten zu besprechen haben. Ueber die roheren Arten, welche man in Pompeji fast überall findet, sei hier nur kurz bemerkt, dass den Ausgangspunkt eine auf den geglätteten Boden ausgegossene und auf demselben geebnete Gyps- und Mörtelmasse bildet, welche nach einer in Signia (Segni) gemachten Erfindung entweder nur mit zerstossenen Ziegeln oder einem sonstigen Stoff gefärbt wurde, und dadurch ungefähr das Ansehn rothen Granits erhielt, indem zugleich die Festigkeit erhöht wurde (*opus Signinum*), oder in welche man vor der völligen Erstarrung verschieden gestaltete Ziegel- oder Steinstückchen incrustirte, mit denen verschiedene Linien und Figuren hergestellt wurden (vgl. Zahn 2. 96). Dies ist bereits ganz das Prinzip des in Griechenland erfundenen Mosaiks (Lithostroton), welches in Rom seit Sullas

Zeiten in Gebrauch kam, und von diesem einfachsten Mosaik bis zum vollendetsten Gemälde ist in Pompeji eine fast ununterbrochene Reihenfolge nachweisbar, indem die in den Gypsmörtelgrund eingelegten Steine denselben immer mehr verschwinden machen, während in ihnen die Figuren und Linien immer reicher und mannigfaltiger, sodann diese Steinwürfel immer kleiner, die Zeichnungen dadurch fleissiger werden, indem man ferner die Steinwürfel farbig, oft sehr vielfarbig wählte, und sie endlich etwa in der Art eines Stickmusters so nahe und unmittelbar aneinander rückte, dass der Grund, in dem sie alle haften, vollkommen verschwindet. Beispiele, durch welche sich der Leser die aufsteigende Reihe vergegenwärtigen kann, die aber in Verkleinerung und ohne Farben hier nicht mitgetheilt werden können, finden sich in Zahn's Ornamenten und Gemälden 2. Folge auf den Tafeln 56, 79, 96, 99.

Um aber über die Fussböden und Mosaike das Zimmerhandwerk nicht aus den Augen zu verlieren, bemerken wir, dass was uns in den verschütteten Städten, sei es im verkohlten Zustand oder Abdruck oder in Nachbildung, überliefert ist, in structiver Beziehung als gut, selbst vortrefflich behandelt, anerkannt werden muss, wofür namentlich die weit ausladenden Gallerien Zeugniss ablegen und was bei den weiten Spannungen mancher Decken, z. B. im bedeckten Theater, im Senaculum und sonst vorausgesetzt werden muss. Allerdings ist das Balkenwerk in Privathäusern meistens einfach, ja sogar ziemlich roh bearbeitet, selbst nicht überall regelmässig viereckig verschnitten, allein dies wird dadurch erklärt und entschuldigt, dass das Meiste durch verschiedene Verschalungen und Verputze den Blicken entzogen war. Auch mehre der in Gypsabguss erhaltenen Thüren sind Nichts weniger als zierlich gearbeitet, wogegen z. B. die gemalte blinde Thür im hinteren Gange des Gebäudes der Eumachia (oben I. S. 124) und diejenige im Hause des Sallustius (I. S. 277) wohl geeignet ist, uns von dem Zimmerhandwerk einen günstigen Begriff zu geben. Ganz besonders aber zeigt uns das ebenfalls im Gypsabguss erhaltene Fragment einer breiten Thür aus dem Innern eines Privathauses, von dem die obenstehende Zeichnung[33]) (Fig. 283)

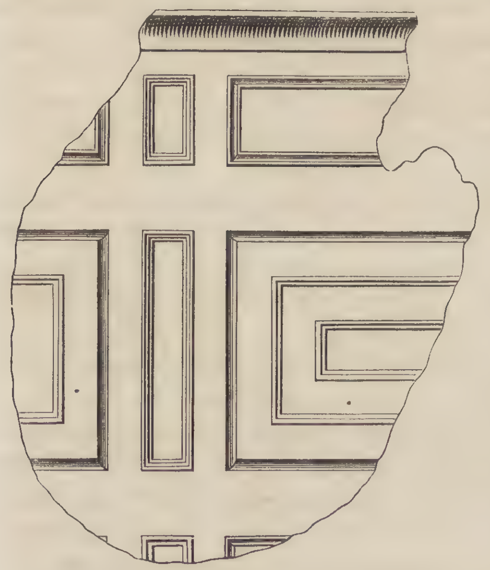


Fig. 283. Fragment einer Zimmerthür.

wenigstens eine Vorstellung geben wird, die Arbeit der pompejaner Schreiner in sehr vortheilhaftem Lichte.

Metalle finden wir fast an allen Orten im Bau verwendet, an welchen wir dieselben gebrauchen, und auch die Art des Gebrauchs stimmt mit der unserigen bis auf wenige Ausnahmen z. B. die bronzenen Thürangeln überein. Bemerkt muss jedoch werden, dass gegen sonst bekannte Sitte des Alterthums das Eisen in Pompeji eine über die Bronze überwiegende Verwendung fand, und dass, was uns von Schlosserarbeit in Schlössern und Schlüsseln überliefert ist, in auffallender Weise durch Schwerfälligkeit und selbst Rohheit gegen die meisten sonstigen Handwerkerarbeiten in Pompeji contrastirt.

Ueber die Ornamentik werden wir im Einzelnen später zu reden haben, hier muss nur im Allgemeinen bemerkt werden, dass die Anwendung des Marmors zu derselben in den Privatwohnungen Ausnahmen bildet, während die Ausschmückung der Häuser durch plastisch behandelten Stucco und durch Wandmalerei die Regel ist.

Nach dieser zur Vergegenwärtigung des Wesentlichen hoffentlich genügenden gedrängten Uebersicht über die in Pompeji gebrauchten Baumaterialien und die Art ihrer Verwendung wollen wir im folgenden Abschnitt uns zu vergegenwärtigen suchen, was die pompejaner Architekten und Baumeister in formeller und stilistischer Beziehung geleistet haben.

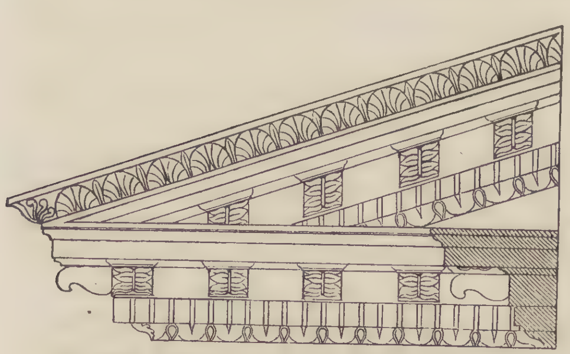
Zweiter Abschnitt.

Stil und künstlerischer Werth der Bauwerke in Pompeji.

In demjenigen, was wir einleitend über den Standpunkt, den die Kunst in Pompeji einnimmt, Allgemeines gesagt haben, ist im Grunde das Urteil über Stil und künstlerischen Werth der Bauwerke Pompejis bereits mit einbegriffen. Eine Zeit wie diejenige, aus der die neue Stadt Pompeji stammt, baut und bildet nicht nach einem festen, einheitlichen, alle Kunstbewegungen beherrschenden Princip, sie hat deshalb auch, genau gesprochen, keinen eigenen Stil, keine Kunstform, welche aus dem Volksbewusstsein mit Nothwendigkeit so und nicht anders entspringt, und welche deshalb in jeder einzelnen Schöpfung sich offenbart, sondern eine solche Zeit ist, milde ausgedrückt, die des Eklekticismus. Und doch, wenn wir unter Stil die Kunstdarstellung gemäss der eigensten und individuellen Anschauung eines Künstlers, eines Volkes oder eines Zeitalters verstehen, so geht auch den architektonischen Leistungen der Pompejaner ein Stil, ein gemeinsamer Charakter, ein eigenthümliches Gepräge, und zwar dasjenige der Anmuth und Heiterkeit nicht ab. Die von früheren Kunstperioden überlieferten Formen liegen den Schöpfungen der pompejaner Architekten zum Grunde, aber deren strenge Anwendung und principielle Durchführung war diesem leicht lebenden Völkchen viel zu ernst und einförmig; deshalb wird die Norm und das

Gesetz überall überschritten, und es entsteht eine Regellosigkeit, welche der strenge Kunstrichter, der den Maassstab des reinen Princips anlegt, freilich in derselben Art verurteilen mag, wie Vitruv gegen die Phantasiearchitektur eifert, welche in seiner Zeit in der Decorationsmalerei herrschend zu werden begann, eine Regellosigkeit, welche aber nichts destoweniger vielfach den Reiz besitzt, den die Ueberschreitung strenger Formen und Gesetze durch geistvolle und muntere Menschen fast überall im Leben auszeichnet Dass freilich auch hier zu weit gegangen werden kann, dass von der Ueberschreitung der Regel von dem Verlassen des Princips bis zur Verwilderung nicht gar viele Schritte sind, wer wollte das leugnen; auch in Pompeji finden wir in einigen der jüngsten Monumente Ausschweifungen, welche als Ausartungen und als mindestens der Beginn verwilderter, des inneren Haltes barer Formgebung erscheinen. Wir könnten eine sehr lange Liste von unglücklichen und unrichtigen Motiven aufstellen, doch wollen wir uns genügen lassen, einige der hauptsächlichsten hervorzuheben und hiemit unsere Umschau unter den Monumenten Pompejis beginnen, indem es erfreulicher ist vom Tadel sich zum Lobe zu erheben, als vom Lobe zum Tadel hinabzusteigen.

Eines der häufigsten schlechten Motive, welche aus dem Streben nach Mannigfaltigkeit und Heiterkeit, der Furcht vor Eintönigkeit recht deutlich hervorgeht, und das hier um so mehr hervorgehoben zu werden verdient, weil es von uns Modernen mit Vorliebe nachgeahmt wird, ist die abwechselnde Bekrönung sich wiederholender Wandfelder zwischen Pilastern mit flachdreieckigen und flachgewölbten Giebeln, von der unsere Leser in den früheren Zeichnungen zwei Beispiele finden, das eine in der Mauer des Peribolos des s. g. Quirinustempels (Fig. 74. I. S. 99), das andere in der als Alben benutzten Seitenwand des Gebäudes der Eumachia (Fig. 97. I. S. 125). Dieses letztere Gebäude, welches im Uebrigen manches Hübsche aufzuweisen hat wie namentlich z. B. die schöne und reiche Thüreinfassung von Marmor mit Arabesken, welche jetzt im Museum von Neapel den Eingang zur Halle des Jupiter bildet (s. die Probe weiterhin) enthält in abgeschrägten Kragsteinen unter der Dachschräge des Giebels über der Nische am Ende des offenen Mittelschiffs, (siehe Fig. 284.) einen recht hässlichen Fehler, der sich jedoch ähnlich an anderen römischen


Fig. 284. Giebel mit abgeschrägten Kragsteinen.

Bauwerken, z. B. an der Vorhalle des Pantheon in Rom wiederholt. Zweimal sicher, vielleicht noch öfter kehrt eine Durchschneidung eines graden Zwischengebälks durch einen runden Bogen, der unter dem Gebälk keine organische Stütze hat, wieder, am Triumphbogen (Fig. 33, vgl. Mazois III. pl. 41. Fig. 3) und noch auffallender am Purgatorium des Isistempels (Fig. 87). In der Grabrotunde Fig. 238 ist ein anderer Fehler recht auffallend, dass nämlich zwei Pilaster ohne Zwischengebälk über einander gestellt sind. Auf den ohne Stütze unorganisch aus der glatten Wand schwer ausladenden Carnies in mehren Säälen beider Thermen (Fig. 141 und 149) haben wir schon früher (I. S. 196 u. 216) hingewiesen. Sehr gewöhnlich und viel zu häufig, um in einzelnen Beispielen angeführt zu werden, ist der arge Verstoss theilweiser Canellirung der Säulen, welche den Begriff der Canellur aufhebt, den Ausdruck des Aufstrebens des Säulenschaftes, welcher so glücklich in ihrer Canellirung gegeben ist, vernichtet. Die Nichtcanellirung des untersten Dritttheils der Säulen oder die Wiederausfüllung der Canellur durch Rundstäbe (s. den Peribolos des Isistempels Fig. 41 und des Venustempels Fig. 77) ist zum grossen Theil eine praktische Folge der Ueberkleidung mit Stucco; eine Sicherung der die Säule umgebenden Stuccomasse gegen die äusseren Verletzungen, welche bei lebhaftem Verkehr beinahe unvermeidlich sind. Traurig, dass moderne Künstler, auch ohne dass eine solche äussere Noth sie treibt, diesen schlimmen Fehler in gedankenloser Nachahmung des nicht mustergiltigen Alterthums so oft wiederholen. Noch auffallender wird der Verstoss gegen das Princip der Säulen, wenn die Schäfte im unteren Dritttheil dicker gehalten und zugleich nicht canellirt worden, womit sich dann sehr oft noch das verschiedenfarbige Bemalen der Säulen verbindet. Unterbreche man die aufstrebende Verticale des Säulenschaftes durch eine nicht durchgeführte Canellur oder durch verschiedene Stärke des Schaftes oder durch eine Färbung des unteren Dritttheils, immer handelt man gegen die Natur und das innerste Wesen der aus dem Boden aufstrebenden Stütze und trübt oder zerstört den Ausdruck ihrer Function. Einen ähnlichen Fehler finden wir an vielen Wänden nach aussen, bei denen das untere Dritttheil oder die untere Hälfte aus einer ganz glatten Stuccomasse besteht, während nach oben der Bewurf in derselben Art, wie bei uns geschieht, in Haussteinform, aber freilich nirgends als eine mächtig aussehen sollende Rustica, wie an manchen modernen Bauwerken, behandelt ist. So gut wie durch unvollständige Canellirung der Begriff der Säulenfunction wird hiedurch der Begriff der Wandfunction, das Umhegen und Umschliessen, getrübt, abgesehn davon, dass in Hausteinbauten, die doch nachgebildet sind, Niemand so Etwas machen könnte. Finden sich diese und eine Reihe anderer, scheinbar kleinerer, aber aus derselben Quelle, der Principlosigkeit, fliessender Fehler, über die wir uns nur mit Fachgenossen würden verständigen können und die wir deshalb übergehn, in öffentlichen Bauten, so ist begreiflicher

Weise die Regellosigkeit in den Privatbauten noch viel bedeutender und steigert sich zu völliger Geschmacklosigkeit, wie z. B. der Bekleidung von Säulen und Pfeilern mit Mosaik oder in ihrer Bemalung mit einem schuppenförmigen vielfarbigen Ornament oder in Herstellung von Dingen wie die Mosaikbrunnen in den nach diesen Brunnen genannten Häusern (*cc. della prima e seconda fontana a musaico*, oder in der *casa del granduca* oder derjenigen *di Lucrezio* u. anderen). Wir wollen das Sündenregister nicht verlängern, da ohnehin im Verlauf unserer Besprechung noch einiger Tadel wird mit einfliessen müssen, sondern versuchen, uns eine Uebersicht über die gesammten Bauformen in Pompeji zu verschaffen, wobei wir bei den altclassischen Ordnungen, den dorischen, ionischen und korinthischen und deren Modificationen in Pompeji beginnen.

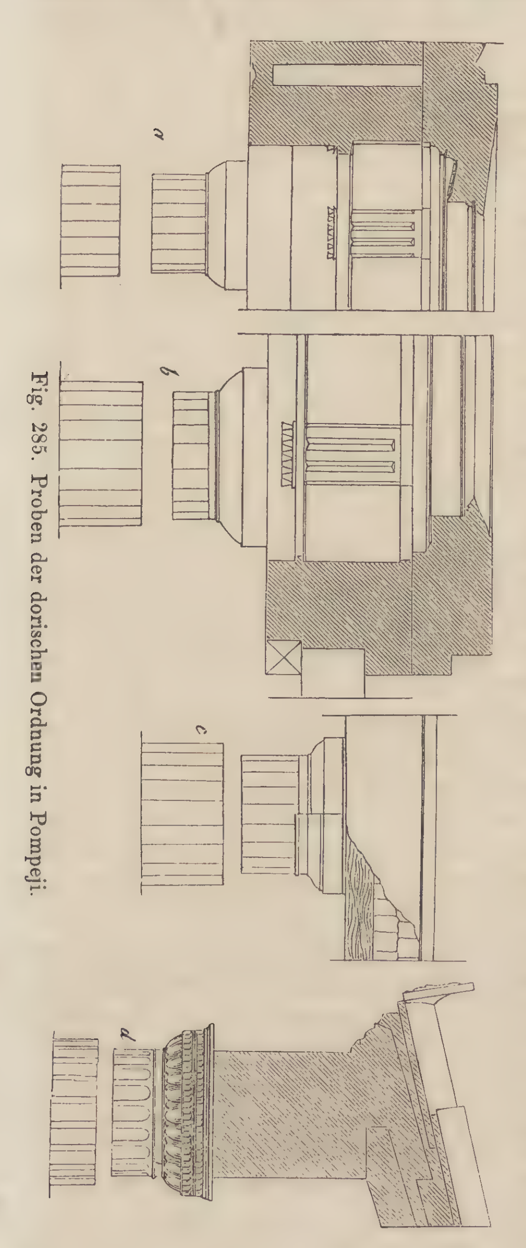


Fig. 285. Proben der dorischen Ordnung in Pompeji.

Es zeugt von gutem Geschmack und richtigem Gefühl, dass die einfache dorische Ordnung durchgängig zur Herstellung der Säulengänge um die grossen Plätze verwendet ist. Dorisch ist die Colonnade des *Forum triangulare*, des *Forum civile*, der Gladiatorencaserne, der *Curia isiaca* genannten Halle und war ursprünglich der Peribolos des Venustempels; auch die grösseren Peristyle der Privathäuser gehören dem Dorismus an. Nichtsdestoweniger ist die mehrfach aufgestellte Behauptung, der Dorismus herrsche in Pompeji vor, unrichtig, die überwiegende Verwendung der korinthischen und einer korinthisirenden Misch- oder Phantasiegattung augenfällig. Von den

Bauwerken in dorischer Ordnung, welche freilich nirgend in ihrer ganzen Würde auftritt, verdient das älteste Monument dieser Gattung, die Colonnade des *Forum triangulare,* das meiste Lob (Fig. 285 *a,* vgl. für das Détail Mazois 3. 10). Die Säulen sind fast 7 (6⁷/₈) untere Durchmesser hoch und 3 Durchmesser von einander entfernt, eine Leichtigkeit, welche, obgleich sie bei classischen Tempelmustern vor der makedonischen Zeit nicht vorkommt, aus dem Zweck der Säulen, einen grossen Platz luftig zu umgeben und ein nur leichtes Dach zu tragen, sich wohl vertheidigen lässt, und welche dadurch um so harmonischer erscheint, dass auch das Gebälk verhältnissmässig leicht (1⁷/₈ untere Säulendurchmesser hoch) genommen ist. Die leider später mit Stucco überkleideten Säulen von Travertin sind vom Boden aus canellirt, sehr wenig verjüngt (¹/₉ u. D.) und ohne Entasis (Schwellung) sowie ohne den energisch markirten Hals guter griechischer Vorbilder in das Capitell übergehend, dessen Echinus selbst im Verhältniss zu dem leichten Gebälk mit etwas zu wenig Ausladung ziemlich straff zur dünnen Plinthe aufsteigt. Dem Schein der Leichtigkeit zu Liebe ist der Epistyl(Architrav)balken der Länge nach in zwei gleiche Hälften zerschnitten, von denen die untere um ein geringes zurückliegt, was nicht gebilligt werden darf. Die in gutem Verhältniss ausladende Dachschräge (Geison) ist einfach, aber nicht makellos profilirt. Die Streben des Daches ruhten auf ihr und in der Hintermauer einfach auf, eine Construction, welcher das Umstürzen der Säulen beim Erdbeben wesentlich mit zur Last fällt. Die einzelnen Blöcke des Gebälks waren in einander eingefugt, weshalb jeder Block an seinem linken Ende einen auch in unserer Abbildung sichtbaren Falz zeigt; die Angabe, sie seien im Innern durch einen durchgehenden hölzernen Balken verbunden gewesen scheint mir nach dem was ich gesehn habe ein handgreiflicher Irrthum.

Ueber den wohl nicht viel jüngeren Dorismus der s. g. *Curia isiaca* lässt sich nur unvollständig urteilen, da das Gebälk verloren ist, und die Elemente nicht bekannt sind, auf denen Mazois' Reconstruction (3. 11) mit zerschnittenem Architrav und ohne Fries beruht. Nur das ist gewiss, dass die Säulen (von 7³/₄ u. D.) unverhältnissmässig schlank und die Intercolumnien (von 3³/₄ u. D.) zu weit sind, so dass lange nicht der harmonische Eindruck entsteht, den die Colonnade des *Forum triangulare* macht. Die Capitelle sind auch hier schwächlich, die Plinthen leicht, aber stark ausladend.

Die viel jüngere Colonnade des *Forum civile* (Fig. 285 *b*, vgl. Fig. 31) entbehrt, wenn man sie aus den gegebenen Elementen reconstruirt nun vollends der gefälligen Harmonie. Die theils aus Haustein, theils aus Ziegeln erbauten Säulen sind, ohne die gewichtige Würde des älteren Dorismus zu zeigen, welche durch die starke Verjüngung entsteht, plump, obwohl von mehr als zu billigender Höhe (5¹/₃ u. D.) und stehn offenbar zu weit (3¹/₂ u. D.) von einander entfernt. Besonders tadelnswerth ist neben dem nichtssagenden Capitell und der dürftigen Verbindung desselben mit dem

Schaft das Gebälk, auch wenn man nicht in Anschlag zu bringen vergisst, dass es als Zwischengebälk der beiden über einander stehenden Säulenreihen (s. I. S. 64) leichter sein durfte, als wenn es den Abschluss unter dem Dach oder Giebel gebildet hätte. So sehr wie hier, fast zum Verschwinden durfte aber der Architravbalken in keinem Falle zusammenschrumpfen, der unmittelbar auf den Capitellen ruhende Fries mit Triglyphen macht einen überaus schwächlichen Eindruck.

Etwas anmuthiger erscheint der Säulenumgang der Gladiatorencaserne (Fig. 285*c*, vgl. Fig. 137), dessen Säulen freilich ebenfalls um 3½ u. D. von einander entfernt stehn, aber mit ihrer Höhe von 6¾ u. D. die fehlende Würde durch leichte Eleganz ersetzen, so dass man einen Sinn für einen harmonischen Totaleffect bei dem Baumeister erkennt. Dass hier aber wiederum der Fries wie beim Forum der Architrav fehlt, können wir eben so wenig loben; dass sich das Dach unmittelbar auf den Architravbalken legt, bringt ein gedrücktes Aussehn hervor. Die ursprünglich aus Tuff gehauenen, leichten Capitelle sind durch Tünche vollends verdorben und in ganz nichtssagende Glieder aufgelöst.

Einen anderen Fehler finden wir in den dorischen Säulen, welche zwei Seiten des Hofs der kleineren Thermen umgeben. Sie sind nämlich ohne Canellirung, dagegen ihrer Höhe nach durch zweifarbigen Anstrich halbirt, so dass Begriff und Eindruck der frei tragenden Stütze bei ihnen so ziemlich aufgehoben erscheint. Uncanellirt ist auch noch eine ionische Votivsäule auf dem Forum (Mazois 3. 39. 3), was hier beiläufig bemerkt werden möge, und sind mehrfach die dorischen Peristylsäulen in Privathäusern. Dagegen kommen dorische Säulen mit Basen noch durchaus nicht vor.

Vielleicht die merkwürdigsten von allen dieser Art sind die vierzehn Säulen, welche das Peristyl in der Villa des Diomedes umgeben (Fig. 285 *d*), indem sie in ihren Capitellen und Gebälken die Gliederschemate plastisch ausgeführt zeigen, welche den Gliedern zum Grunde liegen und meistens nur mit Farbe in leichten Contouren auf dem glatten Kern angegeben sind. Wenn dies einerseits ein interessantes Beispiel der Dauer älterer Tradition ist, so darf doch auch nicht verkannt werden, dass das Bewusstsein der Bedeutung der Ornamente nicht mehr lebendig war, so dass zwar das Ornament des Echinus und der Sima, der s. g. Eierstab (Blätterkyma), richtig und am richtigen Orte ist, während das Ornament der Plinthe ohne Analogie und Verständniss erscheint. Dazu kommt, dass die Canellur zwischen den Hohlkehlen Stege stehn lässt, was den beiden jüngeren Ordnungen, nicht aber der dorischen zukommt.

Ausser zu Gebäuden scheint die dorische Ordnung selten verwandt worden zu sein, die Grabmähler und die Geräthe wie Candelaber u. dgl. gehören den anderen Ordnungen an oder gehn in ihrer Formgebung von ihnen aus; einen wie schönen Dorismus man aber gelegentlich doch findet, zeigt

der oben (I. S. 97. Fig. 71) abgebildete Altar des s. g. Tempels des Jupiter und der Juno, welcher dem berühmten Grabmahl des *Cornelius Lucius Scipio Barbatus* im Vatican an die Seite gestellt werden kann.

Die ionische Ordnung ist am seltensten in Pompeji und findet sich in ihrer ganzen Reinheit und dem Reichthum ihrer Gliederung, in welchem sie in den Monumenten der Blüthezeit Griechenlands, z. B. im Erechtheum oder dem Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin auf der Burg von Athen uns entgegentritt, nicht ein einziges Mal. Das relativ vorzüglichste Monument finden wir auch hier wie bei der dorischen Ordnung wieder in dem ältesten Stadttheil, dem Theaterquartier, und zwar in den Propylaeen des *Forum triangulare*, von denen wir Fig. 38 (I. S. 73) eine Ansicht gegeben haben. Diese Halle zeichnet sich sowohl im Ganzen durch schöne Verhältnisse von den meisten Bauwerken Pompejis aus, wie auch die Säulen (Fig. 286 *a*) im Einzelnen von feinem Sinn und Verständniss der Formen und von dem Herrschen einer guten Tradition zur Zeit der Erbauung dieser Propylaeen Zeugniss ablegen. Die Basis ist in ihrer Gliederung durchaus richtig gedacht,



Fig. 286. Proben der ionischen Ordnung in Pompeji.

wenngleich ein wenig straff und trocken gehalten, der Schaft kräftig, ohne schwer zu sein, und das Capitell, ohne die ganze Fülle des Reichthums und der Anmuth attischer Monumente der besten Zeit zu haben, namentlich durch das Vorhandensein einer wenn auch nur mässigen Schwellung im Abacus (Polster), welche, obwohl ein wesentliches Moment der Schönheit des ionischen Capitells, verhältnissmässig früh aufgegeben wird, vor allen übrigen ionischen Capitellen in Pompeji ausgezeichnet. Seltsam ist es dabei, dass alle Capitelle durch diagonale Stellung der Voluten die Gestalt von Eckcapitellen haben, ein Umstand, den man, so wenig er zu billigen ist, wohl

aus dem Streben nach vermehrter Zierlichkeit ableiten darf, und der sich in nicht wenigen anderen Beispielen römisch-ionischer Ordnung wiederholt. Das Gebälk ist einfach, findet aber in dem jetzt zerstörten Tempel am Ilissos in Athen ein durchaus classisches Vorbild.

Weit zurück steht hingegen, was sonst in ionischer Ordnung in Pompeji gebaut ist. Die Cellasäulen des Jupitertempels (Fig. 286. *b*) haben gedrückte Basen und ein durch das fast gänzliche Fehlen des Polsters schwächliches, durch schwerfällige Voluten steifes Capitell und der leichten Schlankheit ermangelnde Schäfte, bei denen die Art, wie die Canellur über der Basis unmittelbar aufsetzt, sehr hart und unangenehm berührt; jedoch ist hier wenigstens noch kein fremdartiges Element beigemischt, wie dies bei den Pilastercapitellen der Basilika (Fig. 286 *c*) der Fall ist. Diese nehmen schon Einiges (Blätteransätze und eine Blume vor dem Polster und der Plinthe) aus der korinthischen Ordnung auf und bahnen jene Mischgattung an, welche man mit dem Namen des compositen Capitells oder der römischen Ordnung zu bezeichnen, und für welche man den Bogen des Titus in Rom als das früheste Beispiel anzugeben pflegt. Wenn nicht Alles trügt, so haben wir in den Säulen des Pronaos des Jupitertempels (Fig. 286 *d*) ein wenn auch nur wenig früheres Beispiel dieser aus Elementen des Ionismus und der korinthischen Ordnung gemischten Gattung vor uns. Freilich sind die Voluten abgeschlagen, aber der Bruch und die Fläche derselben bezeugt ziemlich unzweifelhaft deren einstiges Vorhandengewesensein.

In Privatbauten ist die ionische Ordnung selten, jedoch immerhin nachweisbar; ein recht gefälliges Beispiel aus der *Casa dei capitelli figurati* finden wir bei Zahn 2. 36, ein anderes weniger anmuthiges aus der *Casa dei capitelli colorati* daselbst 19, auch das Peristyl in der *Casa del imperat. Giuseppe II.* ist ionisch; auch bei den Grabmählern sind die Elemente des Ionismus seltener (und dabei nie ganz rein) verwendet als, man es bei der alten sepulcralen Bedeutung dieser Ordnung erwarten sollte.

Fig. 287. Proben der korinthischen Ordnung in Pompeji.

Am häufigsten finden wir in ganz Pompeji in öffent-

lichen und Privatbauten die korinthische Ordnung, freilich auch sie, die heitere Blüthe der Marmorarchitektur, selten ganz rein, meistens mit Elementen vermischt, welche von der geistreichen Launenhaftigkeit der Baumeister und von der Beschränkung durch das Material zugleich Zeugniss geben. Am reinsten und elegantesten in Verhältnissen und Ausführung erscheinen uns die Capitelle von Marmor im Gebäude der Eumachia (Fig. 287 *a*), ähnlich die am s. g. Grabmahl der Mamia (Fig. 243), gegen welche die Formen der Stuccocapitelle in der Basilika (Fig. 287 *b*) und die sehr ähnlichen des Venustempels sich stumpf und schwer ausnehmen, welcher Eindruck durch die Verhältnisse des ganzen Gliedes noch vermehrt wird. Weniger fein als die Capitelle der Eumachia sind die Steincapitelle des Quirinustempels (Fig. 287 *c*, und vergl. Mazois 4. 12), am weitesten von der Norm entfernt die Pilastercapitelle von Stucco im Isistempel (Fig. 287 *d*), welche mit ihren einfachen Blättern und den nackten Voluten recht dürftig aussehn, sowie auch die Basis, welche die zwei Polster fast ohne Hohlkehle auf einander gelegt hat, überaus schwächlich ist.

Mit der Vergegenwärtigung der Monumente der drei altclassischen Ordnungen an den pompejaner Monumenten haben wir erst eine Hälfte von dem gethan, was uns zu thun obliegt, wenn wir uns von den in Pompeji auftretenden Bauformen unterrichten wollen. Der lebendige Geist des Schaffens und Bildens im Sinne der Zeit offenbart sich viel deutlicher in dem Erfinden neuer Formen, als in der Reproduction der alten und überlieferten, bei denen es mit Neuerungen im Einzelnen immer misslich steht. Es ist freilich sehr möglich, dass der Rigorismus in der Kunst sich geneigt fühlen mag, die vielfachen Erfindungen, von denen wir jetzt reden, in Bausch und Bogen als unclassisch, als Spielerei einer ungeschulten Phantasie, als Ausgeburt der Laune zu verwerfen, legen wir aber einen billigeren und gerechteren Maassstab als den der starren Classicität an die heiteren Schöpfungen der campanischen Architekten, beurteilen wir diese nach dem Werthe des in ihnen liegenden Formgefühls, der Sinnigkeit und des Verständnisses der Functionen, so werden wir Manches finden, was unserer Billigung und, recht benutzt, unserer Nachahmung durchaus würdig ist. So namentlich viele der zahlreichen und mannigfachen s. g. Phantasiecapitelle von Stein und Stucco, gelegentlich auch von gepresstem Thon, von denen wir in der folgenden Abbildung die vorzüglichsten zusammengestellt haben, und von denen sich die einen an Formen und Elemente der ionischen (3. Fig. 288), andere an die der korinthischen (1, 2, 4, 6, 7, 8) Ordnung anlehnen, während einzelne entfernt an den Dorismus erinnern (z. B. die Capitelle der Säulen im Xystus des Sallust Fig. 288. 5, vgl. Mazois 2. pl. 37. 2) aber alle den Zweck und die Functionen des Säulen-, resp. Pilastercapitells mehr oder weniger klar, bündig, geschmackvoll ausdrücken und nur eine Minderzahl diesem echt künstlerischen Kriterium nicht genügt, wie namentlich solche Capitelle, welche,

sei es Köpfe, sei es halbe Figuren, in ihre Gliederung aufnehmen, welche allen architektonischen Grundgedanken aufheben (vgl. Mazois 2 Frontisp.



Fig. 288. Phantasiecapitelle.

und Taf. 36. 2). Was von den Capitellen, gilt fast ebenso von den anderen Gliedern der Privatbauten, in Gebälken, Täfelungen und sonstigen Einzelheiten; in Maassen und Verhältnissen, in Anlage und Ausführung finden wir so viel Geschmack und feinen Sinn, dass unsere Leser vor dem Reichthum der Mustersammlung erstaunen würden, welche wir zusammenstellen könnten, legte uns nicht die Beschränkung des Raumes und der technischen Mittel hier Verzichtleistung auf. Dass neben den mustergiltigen Schöpfungen auch Verirrungen, Beispiele von Mangel an Geschmack, von Dürftigkeit oder von wirklicher Regellosigkeit der Phantasie vorkommen, wer könnte das verkennen und wen könnte das in Erstaunen setzen. Müssen wir doch vielmehr diese alten Baumeister bewundern und voll Ehrfurcht zu ihnen emporschauen, in denen der Geist der Form und des Princip vielleicht mehr thatsächlich als bewusst, jedenfalls aber in echt künstlerischer Weise so lebendig war, dass sie für eine Gestaltung, die wir ihnen mit Sinn und Verstand ablauschen, deren ganze Reihen aus der eigenen Phantasie hervorbrachten. Und hier dürfte es nun auch am Orte sein, mit besonderem Nachdruck dessen zu gedenken, was den Architekten Pompejis zu unvergänglichem Ruhme gereichen wird, ich meine die bewunderungswürdig malerische Anlage der Privathäuser. In der That kann man sich nicht leicht etwas Reizenderes und Anmuthigeres denken, als die perspectivischen Durchsichten dieser Woh-

nungen vom Hausflur durch die Atrien, Tablinen, Peristylien und Xysten mit dem Schmuck der Säulen, der farbigen Wände, der marmornen Tische, Springbrunnen, Piscinen, Brunnennischen. Und wenn diese inneren Ansichten noch jetzt im höchsten Grade mannigfaltig, reich ohne Ueberladung, farbig ohne Buntheit sind, so müssen sie im Alterthum noch ungleich lebhafter und reicher gewirkt haben, als jetzt, wo alle Räume der fehlenden Decken wegen im gleichmässig hellen Lichte daliegen. Freilich haben im Alterthum geschlossene Thüren oder Vorhänge den Blick vielfach beschränkt; allein wenn man sich diese Thüren oder Vorhänge im Tablinum geöffnet denkt und nun im Geiste aus dem halbschattigen Atrium durch das bedeckte Tablinum hinausschaut in das lichte Peristylium mit den grünenden und blühenden Gärten, den springenden und fliessenden Wassern, den luftigen, farbigen Säulengängen, dem gelegentlichen Schmuck plastischer Decorationen und zierlicher Mobilien, so ergiebt sich ein Ganzes nicht allein von der reizendsten und behaglichsten Wohnlichkeit für das südliche Klima, sondern von wahrhaft künstlerischer Schönheit und Harmonie.

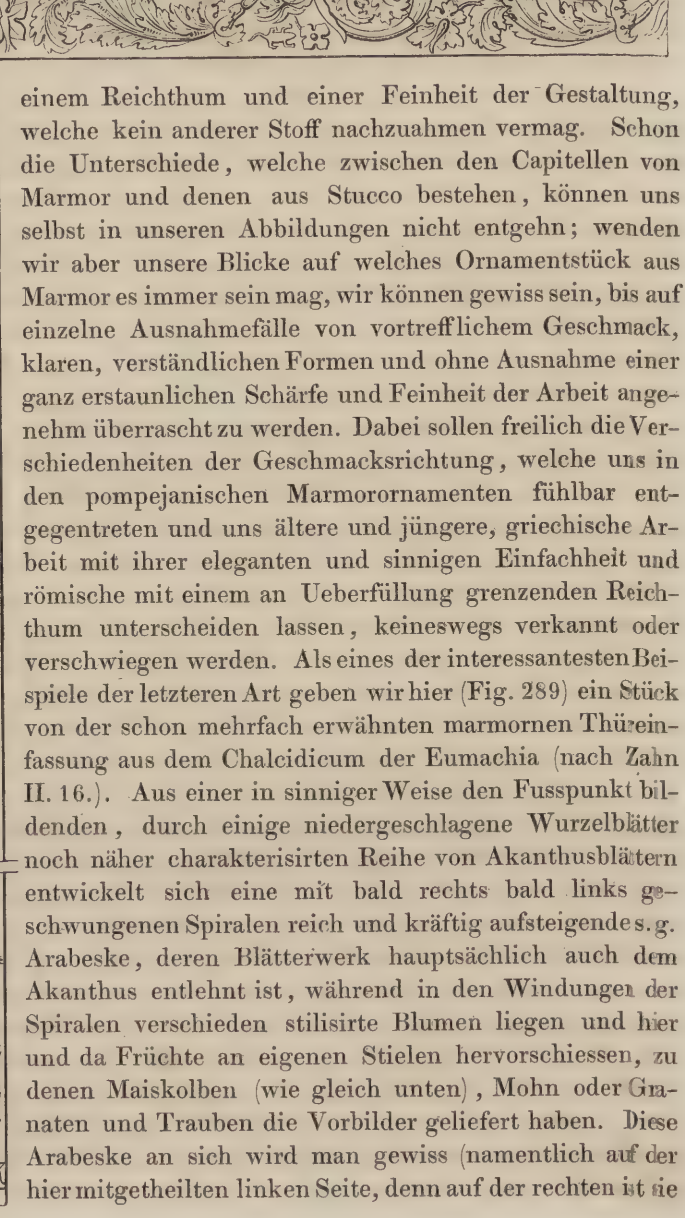
Dritter Abschnitt.

Die Ornamentik und das Verhältniss zu anderen Künsten.

Schuf die Architektonik den Plan des Gebäudes, bestimmte sie seine Verhältnisse im Ganzen und Einzelnen, regelte sie die Gestalt und Verwendung der structiven Glieder, so musste sie die Ausschmückung dieses Kernes, die eigentliche Ornamentik, den Schwesterkünsten der Plastik und der Malerei, überlassen, welche sich ihr zu allen Zeiten willig gesellten. Die Art dieser Verbindung der drei Künste zum architektonischen Gesammtzweck, das Verhältniss, welches sie in diesem Bunde zu einander einnahmen, wechselt jedoch mit den Zeitaltern, und in dieser Verschiedenheit ist deshalb ein Ausdruck des Geistes der Kunst in den verschiedenen Epochen gegeben. Auch ohne dass wir darüber viele Worte machen, wird Jeder leicht einsehn, dass das richtige und natürliche Verhältniss der drei Künste eine bescheidene Unterordnung der ornamentirenden unter die construirende Kunst, der Plastik und der Malerei unter die Architektonik bedingt. Diese Unterordnung findet aber einen doppelten Ausdruck einerseits darin, dass sich das Ornament auf ein bescheidenes Maass beschränkt und nirgend sich in der Art vorzudrängen sucht, dass das Auge des Beschauers auf ihm als einer Einzelheit haften bleibt, falls es nicht die Einzelheit als solche sucht, sondern immer auf das Ganze in seiner aus den Einzelheiten der Construction wie des Ornaments entspringenden Harmonie gelenkt wird; zweitens aber besteht die Unterordnung der Ornamentik unter die Architektonik darin, dass jene durchaus nur den Intentionen dieser folgt, da eintritt, wo die Mittel der

Architektonik ohne die Schwesterkünste eine Lücke lassen würden, und so eintritt, wie sie diese Lücke am vollkommensten ausfüllt. Dieses schöne und natürliche Verhältniss der drei zum Bau gesellten Künste finden wir in der Blüthezeit der griechischen Architektur in der vollkommensten Weise; je mehr aber die Kunst von ihren tief innerlichen Principien degenerirt, desto mehr ändert sich auch nach Laune und Willkür das Verhältniss der ornamentirenden Künste zu der construirenden Architektonik, desto mehr überwuchert das Ornament, desto mehr sucht es Selbständigkeit zu erlangen und desto weniger fragt es in seinem Wann und Wie nach den Bedürfnissen der zu unterstützenden Kunst, so dass Mangel und Dürftigkeit sich mit Ueberladung verbinden. Einer solchen Entartung der Ornamentik gehören, damit auch hier ein paar recht deutliche Beispiele nicht fehlen, jene mit einem in Schraubenform umlaufenden Reliefstreifen gezierten Säulen wie die des Traian und die des Marcus Aurelius, die mit Mosaik bekleideten Pfeiler, die mehrfarbigen Säulenschäfte, die Capitelle mit menschlichen Köpfen oder Brustbildern und vieles Andere der Art an, worin sich die structive Form nicht ausspricht, sondern was ihr widerspricht und sie verdrängt. Gesellt sich zu dieser unkünstlerischen Anwendung des Ornaments nun, wie es in der antiken Welt der Fall war, einerseits in der Hauptstadt und bei Grossen und Reichen das Streben nach kostbarer Pracht, andererseits, wie in Städten gleich unserem Pompeji, die Rücksicht auf Wohlfeilheit und auf Bequemlichkeit und Schnelligkeit in der technischen Herstellung, so lässt sich leicht denken, dass die principielle Verbindung und gegenseitige Ergänzung der drei Künste einer willkürlichen, phantastischen, launenhaften Behandlung weichen muss, bei der nur der fast unauslöschliche Sinn für Form und der natürliche, fast instinctmässige gute Geschmack die Alten vor Monstrositäten und Abscheulichkeiten bewahrt, wie sie die moderne Rococco- und Zopfzeit hervorgebracht hat.

Die Ornamentik in Pompeji ist theils plastisch, theils malerisch, Letzteres wie männiglich bekannt in sehr überwiegendem Maasse. Als Material der plastischen Ornamente erscheint der zur Construction verwendete Stein nur selten, was sich aus seiner Beschaffenheit, seinem meistens groben Gefüge, welches ihn zu feiner Sculptur kaum verwendbar macht, wohl erklärt. Aus heimischem Stein (Tuff) sind die Löwenklauen an dem Sitz des *Forum triangulare,* diejenigen im bedeckten Theater und an den Grabsitzen und die Atlanten im kleinen Theater und einige Ornamente am Isistempel gehauen. Auch der Marmor ist nicht eben häufig, an öffentlichen Gebäuden begreiflich häufiger, als in Privathäusern, in denen man ihn fast nur ausnahmsweise trifft, aber auch in jenen nachweislich nicht ein einziges Mal durchweg, sondern immer nur zu Einzelnem, wie Säulen, Capitellen, Thüreinfassungen u. dgl. verwendet. Wo immer derselbe jedoch auftritt, äussert sich die Macht des unvergleichlichen Materials im Geschmack und der Schärfe der Formen und in



einem Reichthum und einer Feinheit der Gestaltung, welche kein anderer Stoff nachzuahmen vermag. Schon die Unterschiede, welche zwischen den Capitellen von Marmor und denen aus Stucco bestehen, können uns selbst in unseren Abbildungen nicht entgehn; wenden wir aber unsere Blicke auf welches Ornamentstück aus Marmor es immer sein mag, wir können gewiss sein, bis auf einzelne Ausnahmefälle von vortrefflichem Geschmack, klaren, verständlichen Formen und ohne Ausnahme einer ganz erstaunlichen Schärfe und Feinheit der Arbeit angenehm überrascht zu werden. Dabei sollen freilich die Verschiedenheiten der Geschmacksrichtung, welche uns in den pompejanischen Marmorornamenten fühlbar entgegentreten und uns ältere und jüngere, griechische Arbeit mit ihrer eleganten und sinnigen Einfachheit und römische mit einem an Ueberfüllung grenzenden Reichthum unterscheiden lassen, keineswegs verkannt oder verschwiegen werden. Als eines der interessantesten Beispiele der letzteren Art geben wir hier (Fig. 289) ein Stück von der schon mehrfach erwähnten marmornen Thüreinfassung aus dem Chalcidicum der Eumachia (nach Zahn II. 16.). Aus einer in sinniger Weise den Fusspunkt bildenden, durch einige niedergeschlagene Wurzelblätter noch näher charakterisirten Reihe von Akanthusblättern entwickelt sich eine mit bald rechts bald links geschwungenen Spiralen reich und kräftig aufsteigende s. g. Arabeske, deren Blätterwerk hauptsächlich auch dem Akanthus entlehnt ist, während in den Windungen der Spiralen verschieden stilisirte Blumen liegen und hier und da Früchte an eigenen Stielen hervorschiessen, zu denen Maiskolben (wie gleich unten), Mohn oder Granaten und Trauben die Vorbilder geliefert haben. Diese Arabeske an sich wird man gewiss (namentlich auf der hier mitgetheilten linken Seite, denn auf der rechten ist sie

Fig. 289. Thüreinfassung.

stellenweise etwas magerer) als gut erfunden und fein ausgeführt anerkennen dürfen, während ihr jedoch die in sie eingestreuten mannigfaltigen und zum Theil sehr ungeschickt ausgeführten und angebrachten Thiere, Hasen oder Kaninchen, Mäuse, vielerlei Vögel, Schlangen und Eidechsen, mancherlei Insecten, Käfer, Schmetterlinge, Heuschrecken, Fliegen, nebst Schnecken u. dgl. durchaus nicht zu erhöhter Zier gereichen, sondern so verständig der Grundgedanke der Belebung solchen Blätterwerks sein mag, als eine dürftig erfundene und zum Theil hässliche Spielerei erscheinen.

Ungleich häufiger als aus Marmor finden wir die plastischen Ornamente in Pompeji aus Stucco gefertigt, aus dem im Gegensatze zum Marmor nicht nur Einzelheiten, sondern ganze und ausgedehnte Decorationen hergestellt werden, wie vor Allen diejenigen im Hofe der grösseren und in mehren Säälen beider Thermen, ferner etwa die des Purgatorium im Iseum und mehr als eine Wand in Privathäusern. Tragen in diesen Beispielen die Decorationen wesentlich malerischen Charakter und finden sie in der Malerei ihre zum Theil schlagenden Analogien, so soll der Stucco in den Fällen, wo ornamentale Einzelheiten aus ihm hergestellt werden, meistens den Marmor nachbilden und es ist gar nicht zu läugnen, dass es den pompejaner Stuccateuren gelungen ist, die Nachbildung in der Art zu bewerkstelligen, dass für das nicht kunstgeübte Auge kaum ein Unterschied zwischen ihren Modellirungen und den reinen Marmorsculpturen besteht. Schon das Material für sich verdient unsere volle Bewunderung; es besteht aus dem feinsten Gypspulver, welches mit Wasser ziemlich dünn angemacht und während der Bearbeitung mit trockenem und nicht selten glänzendem Marmorpulver vermengt wurde, eine Behandlungsweise, welche wir nach manchen vergeblichen Versuchen, den alten Stucco nachzuahmen, wiedergefunden haben, und deren Resultat eine staunenswerthe Härte und Festigkeit nebst der Befähigung ist, eine fast marmorglatte Politur anzunehmen. Bei der Verwendung zum plastischen Ornament wurde ein doppeltes Verfahren beobachtet. Entweder nämlich wurde der Stucco aus freier Hand modellirt, so wie wir den plastischen Thon modelliren, wobei wegen des raschen Erhartens des Materials eine uns beinahe unbegreifliche Gewandheit und Sicherheit der Hand vorausgesetzt wird, oder der Stucco wurde nass auf die Mörtelunterlage aufgetragen und an Ort und Stelle entweder mit dem Formholz behandelt, wie wir es mit dem Cement bei Herstellung der Glieder in Häuserbewürfen machen, oder es wurden der Tünche hölzerne Formen aufgepresst, was namentlich bei durchgehenden und sich wiederholenden Verzierungen, wie Sockeln, Simsen, Carniesen, den Umrandungen der Nachbildung von Quadern u. dgl. geschah, bei denen in Pompeji mehrfach die Zusammenstösse und Näthe der Formstücke sehr deutlich erkennbar sind. Ist nun endlich auch in einigen Fällen die Retouchirung der fertigen Ornamente mit scharfen Instrumenten oder mit Polirmaterialien wie Bimstein oder Fischhaut nicht in Abrede zu stellen, so ist eine solche

Retouche doch keineswegs durchgängig vorgenommen, sondern das freie Modelliren und das Einpressen in Formen bleibt die durchgehende Behandlungsart. Und grade auf diese von dem Material selbst dictirte Behandlung gründet sich der Unterschied der Stucco- von den Marmorornamenten. Denn erstens ist dem während der Arbeit weichen Stoff nie und durch kein Mittel die Schärfe und Feinheit der Formen abzugewinnen, deren der mit schneidenden Instrumenten angegriffene harte Marmor fähig ist, und zweitens verlockt die vergleichungsweise bequeme Technik des Stuccateurs diesen viel leichter dazu, seiner Laune die Zügel schiessen zu lassen, als den Marmorbildner, der jeden Gedanken mit hundert mühsamen Meisselschlägen, mit Bohrer und Feile verwirklichen muss.

Wir glauben, was die Composition der Ornamente anlangt, unsern Lesern in den früheren Abbildungen ausreichende Mittel zur Prüfung unsers Urteils gegeben zu haben, was aber die Formgebung anlangt, so müssen wir begreiflicher Weise darauf verzichten, deren Verschiedenheit von der Formgebung der Ornamente in Marmor durch Holzschnittcopien von Abbildungen zu veranschaulichen, die auch nicht in allen Fällen die nöthige Genauigkeit besitzen.

Das dritte Material der plastischen Ornamentik ist der Thon, welcher modellirt oder in Formen gepresst und dann gebrannt zu solchen Ornamenten verwendet wurde, welche besonders der Nässe ausgesetzt waren. Aus gebranntem Thon bestehen deshalb besonders die Verzierungen an den Aussenseiten der Gebäude und namentlich diejenigen des Daches, die Akroterien, die Stirnziegel, die Ausgüsse der Regenrinnen und des Impluvium, Brunnenmündungen, die Atlanten im Tepidarium der kleineren Thermen, aber auch nicht ganz selten Capitelle und Simse. In der Formgebung unterliegt der Thon fast derselben Behandlung wie der Stucco, jedoch lässt er sich schärfer modelliren als jener, was freilich nicht als immer in Pompeji geschehen gerühmt werden soll, und da die Verwendung desselben ungleich weniger ausgedehnt war, wie die des Stucco, so finden wir in den Thonornamenten vergleichungsweise weniger Ausschreitungen über die feine Linie wirklicher Schönheit, als in denen aus Stucco. Schliesslich dürfen wir nicht zu erwähnen vergessen, dass der Thon als solcher wohl nie zu Gesichte kam, sondern dass er entweder mit einer dünnen Stuccolage überzogen (gefärbt) wurde, welche ohne Einfluss auf die Form blieb, oder dass man ihn bemalte.

Aber auch mit der Ornamentik in Stucco verband sich die Farbe und zwar in verschieden abgestufter Weise. Entweder wurde die Farbe in durchaus unselbständiger Weise mit dem Material der Stuccoornamente verbunden oder unter dasselbe gemischt, wenn man nämlich verschiedenen farbigen Marmor, rothen, gelben, grünen, grauen, gewölkten, daneben orientalischen Porphyr und andere kostbare Gesteinarten u. s. w. nachahmen wollte, und deshalb dem Gypspulver den entsprechenden Farbstoff zusetzte, oder ihn

a fresco mit demselben tränkte; oder die Farbe unterstützte in mehr selbständiger Art das plastische Ornament, sei es, dass sie ihm, wenn es farblos blieb, einen farbigen Grund bereitete, auf dem es sich schärfer abhob, sei es, dass sie die einzelnen Glieder des Ornaments in ihrer Wirkung gegeneinander, gleichsam in ihrer Individualität zu schärferer Geltung erhob, wie dies z. B. in den bemalten Capitellen der Fall ist, sei es, dass sie den Naturalismus plastischer Bildungen dadurch vermehrte, dass sie den Gegenständen die natürliche Färbung gab, oder endlich, dass sie in eigentlicher Malerei verwendet, mit der Plastik sich gesellte, um mit ihr zusammen ein Ganzes zu vollenden, wie wir es z. B. in den halb durch Stuccatur, halb durch Malerei hergestellten Wölbungen mehrer Sääle beider Thermen finden. Erscheint in den angedeuteten Fällen die Farbe und die Malerei der plastischen Ornamentik unter-, im letzten Falle beigeordnet, so kehrt sich das Verhältniss auch um, das Uebergewicht der Wirkung fällt auf die Seite der Farbe und die Plastik begnügt sich deren selbständige Schöpfungen zu umrahmen und mit der Architektur zu vermitteln, wie uns dies fast alle bemalten Wände in Pompeji zeigen, denen selten ein plastisch gegliederter Anschluss an Boden und Decke, an Thüren oder sonstige Unterbrechungen der Wandfläche fehlt.

Hiemit haben wir zugleich die zweite Hauptgattung der Ornamentik in Pompeji berührt, die malerische, von der wir jedoch nicht hier, sondern erst in dem der Malerei überhaupt gewidmeten Kapitel näher reden können. Ueberblicken wir dagegen hier zum Schlusse noch einmal die ganze Ornamentik Pompejis, die wir in den verschiedenen Arten des Materials und der Technik kennen gelernt haben, um über dieselbe und ihr Verhältniss zur Architektur ein künstlerisches Urteil zu gewinnen, so finden wir besonders in den Marmorornamenten noch viele Beispiele einer richtigen und feinen Unterordnung des Ornaments unter die Hauptformen der Architektur, ein liebevolles Hingeben an dieselben, selten, vielleicht nie ein Ringen und Streben nach selbständiger und alleiniger Geltung; Zierlichkeit, Leichtigkeit, Anmuth bildet auch hier den Grundcharakter, dem aber freilich jene Fülle innerlichen Reichthums, welche wir in der Blüthezeit Griechenlands kennen, abgeht. So ist z. B. in ganz Pompeji, so häufig die dorische Ordnung verwendet wurde, keine einzige Metope mit Relief nachweisbar; von Giebelstatuen an den Tempeln und den anderen öffentlichen Gebäuden ist nun vollends nicht die Rede, es fragt sich überhaupt, ob auch nur eines derselben im Giebel plastischen Schmuck hatte. Im Stuccoornament nimmt die Ueberladung zu, und hier ist manches Monument, bei dem das überwuchernde Ornament die wesentlichen Bauformen mehr verhüllt, als unterstützt. Und endlich fehlt es auch nicht an den Anfängen, und an mehr als nur diesen, jener Gleichgültigkeit der Ornamente gegen die Bedeutung der Grundformen, so dass an die Stelle der aus dem innersten Wesen der structiven Glieder sich ergebenden mannigfaltigen Ornamentenschemata überall die sogenannte

Arabeske sich eindrängt, die bei allem Reiz ihrer Erfindung und Formgebung, doch, wie wir dies schon an dem einen ausgehobenen Beispiel gesehn haben, der principlosen Spielerei Thor und Thür öffnet, und bei allem Reichthum der einzelnen Formen schliesslich doch eintöniger wirkt, als die je im Einzelnen viel einfacheren aber in ihrer Gesammtheit viel mannigfaltigeren Ornamentgliederungen der blühenden griechischen Architektur. So Vieles daher auch unsere Künstler aus der Ornamentik Pompejis lernen können, so dringend ist es ihnen zu empfehlen, dieselbe nicht zur Grundlage ihrer Studien zu machen und sie in möglichst bescheidenem Maasse nach wohlgeprüften Principien zu verwenden.

Zweites Capitel.

Die Plastik.

Es ist schon früher bemerkt worden, dass die Plastik in ihrer ganzen Ausdehnung nicht eigentlich die Trägerin des Charakters der Kunst in Pompeji sei. Dennoch darf sie in diesen Betrachtungen nicht übergangen oder vernachlässigt werden, und zwar aus mehr als einem Grunde. Erstens nämlich gehören ihre Werke doch nicht allein mit zu dem Ganzen dieser versunkenen kleinen Welt, sondern es finden sich unter denselben, wenn auch nicht eben viele, so doch immerhin einige Stücke, welche als Muster in ihrer Art eine eingehende Betrachtung erheischen und lohnen, und die allgemeinste Aufmerksamkeit erregen würden, wenn sie auch nicht in Pompeji gefunden wären, Stücke, welche sich, wo nicht dem Besten, das wir überhaupt von antiker Kunst besitzen, jedenfalls dem Besseren ebenbürtig anreihen, und welche sich namentlich neben Allem, was das ungleich vornehmere und an plastischen Kunstwerken ungleich reichere Herculaneum hat zu Tage fördern lassen, getrost sehn lassen können. Dazu kommt zweitens, dass die plastischen Monumente aus Pompeji uns mancherlei lehren, was uns unser übriger Antikenbesitz entweder gar nicht oder doch nicht in der Ausdehnung und Klarheit zu lehren im Stande ist. Das gilt schon von manchen technischen Eigenthümlichkeiten, wie z. B. von der Bemalung und Vergoldung der Statuen, welche an den pompejaner Sculpturen vermöge der Art ihrer Erhaltung sich vollständiger nachweisen lassen, als an den meisten übrigen Antiken; ganz besonders aber tritt auch bei den plastischen Monu-

menten in Pompeji das Interesse in den Vordergrund, welches, wie schon früher hervorgehoben wurde, allem Pompejanischen seinen eigenthümlichen Werth verleiht, das Bekanntsein der Bestimmung, der Aufstellung, der Zusammengehörigkeit mit Anderem. Die Werke der Bildhauerei nehmen in unserer modernen Welt einen verhältnissmässig so untergeordneten Platz ein, dass es denen unter uns, welche auf diesem Gebiete nicht specielle Studien gemacht haben, schwer wird, sich ein richtiges Bild von der ganz verschiedenen Stellung zu entwerfen, welche die Plastik in der antiken Welt einnahm. Es ist uns freilich geläufig genug geworden, dass die Alten einen überschwänglichen Reichthum plastischer Kunstwerke besassen, wohl wissen wir, dass manche kleine griechische Stadt mehr Statuen aufweisen konnte, als viele unserer Hauptstädte, dass das kaiserliche Rom neben seiner lebenden noch eine andere Bevölkerung von Stein und Erz hatte; allein so wenig wie überhaupt erweckt in diesem Falle das Anhören von abstracten grossen Zahlen eine lebendige Vorstellung. Und wenn wir die Masse von Sculpturen überblicken, welche als geringe Reste dessen, was einst vorhanden war, zu Tausenden unsere Museen füllen, so mag uns das freilich vergegenwärtigen, wie gross der Reichthum der Alten gewesen ist, allein nun werden wir andererseits nicht wissen, wo wir diesen Reichthum, der ja doch im Alterthum nicht wie bei uns in Museen zusammengehäuft war, in der lebendigen antiken Welt unterbringen sollen. Freilich wird der Gelehrte hier wohl nicht in Verlegenheit gerathen; die Bilder dessen, was an plastischen Werken z. B. die Akropolis von Athen, was die Altis von Olympia, der delphische Tempelbezirk, um nur diese zu nennen, umschloss, sind ihm lebendig, er weiss auch, wie Viel man, um ein anderes Beispiel anzuführen, in Rom aus den Trümmern der Thermen des Caracalla oder aus denen des Palastes des Hadrian in Tivoli gezogen hat; allein dem Nichtarchaeologen diese Bilder, zu denen ihm die Analogien fehlen, klar und anschaulich zu machen, wird nicht in allen Fällen leicht gelingen. Auch hier, wie auf anderen Punkten, bietet nun Pompeji, so weit sein Besitz plastischer Werke hinter dem mancher anderen Stadt gleichen Umfangs zurückstehn mag, eine erwünschte Vermittelung concreter Anschauungen. Führen wir den Kunstfreund durch die Ruinen seiner Tempel und Capellen und können wir ihm sagen, dass in den Cellen, dem Pronaos, den seitlichen Nischen, dem Peribolos ausser den geweihten Cultusbildern noch so und so viele Weihe- und Ehrenbildsäulen standen, zeigen wir ihm auf dem Forum die Stellen und Postamente, wo, abgesehn von Statuen zu Pferd und vielleicht in Wagen, ganze Reihen von Porträtstatuen verdienter Bürger standen (ihrer 14 allein an der westlichen Langseite des *Forum civile*), folgt er uns durch die Strassen der Stadt, durch die öffentlichen Gebäude, durch die Grabmonumente und wir können ihm überall nachweisen: hier sind so und so viele Nischen und Fussgestelle für Statuen, oder er sieht ihrer noch manche, wie im Pantheon, im Chalcidicum,

in der Gräberstrasse im Original oder im Abguss vor sich; treten wir mit ihm in ein Privathaus nach dem anderen und können ihm, sei es aus noch an Ort und Stelle Vorhandenem, sei es aus den Fundberichten, nachweisen, wie auch hier Hauscapellen, Atrien, Peristyle, Brunnennischen u. s. w. mit Statuen geschmückt und erfüllt waren: so gewinnt er auf einen Schlag nicht allein eine Uebersicht über die Fülle der hier vorhanden gewesenen Sculpturwerke, sondern er sieht eben so schnell, wo er diesen Reichthum unterzubringen und einzuordnen hat, und begreift auf einem solchen Rundgange, wie dieser Reichthum an plastischen Kunstwerken aus dem idealen Lebensbedürfnisse der Alten naturgemäss entsprang und wie mit demselben hausgehalten wurde. Und das ist kein Geringes.

Wenigstens eben so wichtig aber ist ein Zweites. Unser Urteil über ein Sculpturwerk wird sich nicht unerheblich nach Maassgabe seiner Bestimmung zu modificiren haben; Anforderungen, welche wir z. B. an ein Tempelbild oder an ein öffentliches Weihebild stellen müssen und dürfen, sind andere als die, welche wir einer, wenn auch mythologischem, also idealem, Kreise angehörigen Decorationsstatue gegenüber erheben werden; anders wirkt ein Sculpturwerk in prächtigen architektonisch umschlossenen Räumen, anders in traulicher häuslicher Umhegung, verschieden auf dem säulenumgebenen Marktplatz und im lauschigen Winkel eines grünenden und blühenden Gartens oder dem plätschernden Brunnen nachbarlich gesellt. Was hier in einem Falle passt und grade das Rechte trifft, das kann im anderen Falle sehr unpassend und verkehrt sein. In unseren Museen aber stehn die antiken Statuen unterscheidungslos durch einander, ihre einstmalige Bestimmung und Aufstellung lässt sich in den wenigsten Fällen erweisen, und ist sehr oft viel schwieriger festzustellen, als man gewöhnlich weiss und glaubt. Und so hat sich denn für die Beurteilung der Antike ein gewisser Durchschnittsmaassstab ausgebildet, mit dem wir, ich will nicht sagen, unterscheidungslos messen, aber doch sehr vielen Werken schwerlich ganz gerecht werden. Hier bieten nun die pompejanischen und herculanensischen Monumente wenigstens einigermaassen ein Correctiv. Freilich sind auch sie jetzt mit wenigen Ausnahmen von ihren ursprünglichen Aufstellungs- und Fundorten entfernt und in das Museum von Neapel zusammengetragen, ein unvermeidlicher Uebelstand, dem man je eher je lieber durch Rückversetzung von Abgüssen an Ort und Stelle begegnen sollte; allein auch bevor dies geschehn sein wird, können wir diese Rückversetzung wenigstens im Geiste bewirken, da die meisten Fundstätten bekannt sind; und fast in jedem Falle können wir unter den Sculpturen aus Pompeji Tempel- und Cultusbilder, Weihestatuen (Anathemata), Bilder des häuslichen Cultus, öffentliche Ehrenstandbilder, Grabstatuen, Brunnenfiguren und sonstige Decorationsarbeiten sicher nachweisen, und sind demgemäss im Stande, an ihre Beurteilung in-

dividuellere Maassstäbe anzulegen als an die grosse Masse der Antiken, denen die Analogie des hier Gewonnen ebenfalls, in gewissen Grenzen wenigstens, zu gute kommt.

Wenn wir diese Gesichtspunkte bei unserer Durchmusterung der pompejaner Sculpturen festhalten, so werden diese nicht verfehlen ein mannigfaltiges Interesse zu erwecken, welches in der künstlerischen Freude an dem wahrhaft Schönen und Gediegenen, das uns besonders unter den Bronzewerken begegnen wird, seinen natürlichen Gipfel findet.

Beginnen wir mit einigen technischen Erörterungen im weiteren Sinne dieses Wortes, d. h. mit solchen, die sich auf das Material, die technische Behandlung und die Kunstformen der pompejaner Sculpturwerke beziehn, so finden wir von Materialien am häufigsten weissen Marmor, griechischen und italischen, meines Wissens aber keinen farbigen, sodann Bronze verwandt, seltener Thon, der ausser in kleinen Statuetten und einzelnen monumentalen Reliefen wohl nur in den Telamonen des Tepidarium der älteren Thermen (I. S. 196) in den Statuen des s. g. Tempels des Jupiter und der Juno (das. S. 98) und in ein paar Statuen oder Statuetten von Komikern nachweisbar ist, welche, 1762 gefunden, jetzt im Museum von Neapel sind[34]) (abgeb. Mus. Borb. XIV. 37). Kleine Statuetten von Terracotta, welche in Griechenland eine ganze Kunstwelt für sich ausmachen und vielfache Verwendung hatten, sind in Pompeji verhältnissmässig wenig zahlreich. Die Römer machten dergleichen Sigilla lieber von Bronze und zwar in mehr oder weniger enger Verbindung mit Geräthen und Gefässen, von denen auch die meisten in Pompeji gefundenen stammen. Auch Tuff ist selten, ausser zu den ornamentalen Löwenklauen im kleinen Theater (I. S. 157), und an den halbkreisförmigen Sitzen auf dem *Forum triangulare* (das. S. 75) und in der Gräberstrasse (II. S. 42) wohl nur zu den knieenden Telamonen im kleinen Theater (I. S. 157) verwendet; Stucco in ziemlich umfangreicher Weise zu ornamentalen Reliefen (in beiden Thermen, am Iseum, an Grabmählern und sonst); edle Metalle endlich finden wir in den Producten plastischer Goldschmiedekunst, auf welche weiterhin in einem eigenen Capitel über das Kunsthandwerk zurückzukommen sein wird. Daselbst soll auch ein ganz vereinzeltes Bleigefäss mit Reliefen näher erörtert werden. Irgend namhafte Arbeiten künstlerischer Art in Elfenbein und Knochen sind mir aus Pompeji nicht bekannt; dagegen ist eine grosse Merkwürdigkeit nach Maassgabe der Ausgrabungsberichte (Hist. Ant. Pomp. I. i. p. 186 cfr. Add. pars II. p. 151) am 4. März 1766 im Isistempel gefunden worden, nämlich eine weibliche Statue, deren Kopf und Extremitäten von Marmor gearbeitet sind, und die so lagen, dass man deutlich sah, der Körper habe aus Holz bestanden. Das ist ein s. g. Akrolith[35]), und zwar fast der einzige, von dem auch nur Stücke, die widerstandsfähigen Marmortheile, aus dem Alterthum auf uns gekommen sind.

Von irgend welcher technischer Besonderheit in der Sculptur des Marmor in Pompeji ist mir Nichts bekannt, dagegen verdient allerdings hervorgehoben zu werden, dass viele der in allen Perioden der Ausgrabung aufgefundenen Marmorstatuen, aber bei weitem nicht alle, mehr oder weniger reichliche Spuren von Bemalung und von Vergoldung zeigten und zum Theil noch heutigen Tages deutlich erkennen lassen. Wohl das merkwürdigste Beispiel ist die archaistische Statue der Artemis (Fig. 293), auf welche wir zurückkommen werden, vorausgesetzt, dass sie in der That pompejanisch ist; nächst ihr dürfte eine Venus (Fig. 300 *c*?) genannt werden, welche (s. Hist. ant. Pomp. I. I. p. 165 und Add. I. II. p. 149) 1765 im Isistempel gefunden wurde. Sie stellt die Göttin oberwärts nackt, wie aus dem Bade gekommen, und die nassen Haare ausdrückend dar, welche gelb gefärbt waren, während sie ein vergoldetes Halsband trägt und gleicherweise ihre Brustwarzen und, merkwürdiger Weise der obere Theil ihres Bauches vergoldet ist, das Gewand dagegen, welches sie von den Hüften abwärts umhüllt, lebhaft dunkelblau gefärbt. Ich erinnere mich nicht, sie gesehn zu haben, kann also auch nicht angeben, was von diesen Farben noch erhalten ist, was nicht. Von den Statuen mit Farbenspuren und Vergoldung, welche im Fortunatempel und im Chalcidicum gefunden worden sind, ist früher berichtet worden (I. S. 95 und 124); die Farbe findet sich hier an Haaren und Gewändern, nicht am Nackten, und dasselbe gilt sowie von mehren anderen Statuen, die hier einzeln aufzuzählen nicht lohnt, auch von der neuestens [1853][36]) gefundenen des M. Holconius Rufus, welche rothgefärbtes Haar, purpurne Toga und schwarze Fussbekleidung hat. Ist nun auch die Thatsache, dass man im Alterthum überhaupt die Marmorstatuen in ziemlich hohem Grade bemalte, bekannt und nicht mehr zu bestreiten, kann also das Vorkommen bemalter Statuen in Pompeji durchaus nicht als etwas Eigenthümliches gelten, so gehören die pompejaner Exemplare doch immerhin zu denen, bei welchen die Farbe am sichersten und reichlichsten vorhanden ist, und sie sind deshalb nicht uninteressant; in weit höherem Grade würden sie dies sein, wenn es erlaubt wäre, aus der Art und dem Grade ihrer Bemalung und Vergoldung für das ganze Alterthum giltige Schlüsse abzuleiten, was ich aber, gegenüber der Thatsache wechselnder Sitte in verschiedenen Zeitaltern bestreiten muss.

Auch von technischen Besonderheiten in der Behandlung der Bronze ist Nichts zu sagen; Erwähnung verdient aber die ganz eigenthümliche, zum Theil lebhaft blaue Patina vieler, aber lange nicht aller pompejaner Bronzen, welche am auffallendsten bei dem 1853 in der s. g. *Casa del citarista* oder *d'Ifigenia* gefundenen Apollon (Fig. 294), auf welchen wir zurückkommen, während sich von ihr z. B. an dem schönen Narciss (unseres Titelbildes), so viel ich erinnere, keine Spur findet. Manche Bronzen von Pompeji, namentlich die Fragmente von Reiterstatuen, von denen früher gesprochen worden ist, zeigen reichliche Spuren von Vergoldung, welche jedoch bei Erzstatuen im

Alterthum etwas sehr Gewöhnliches ist. Auch von der technischen Behandlung des Thones wüsste ich nichts Besonderes anzugeben, auffallend wäre höchstens, dass die pompejaner Thonstatuen nicht mehr Reste von Farbe zeigen, als es der Fall ist.

Wenden wir uns den unter den pompejaner Sculpturwerken vertretenen Kunstformen zu, so ist, da die Statuen und Statuetten in Nichts von denen anderer Fundorte abweichen, zunächst etwa auf die dreifache in Pompeji vorkommende Hermenform aufmerksam zu machen, deren eine, roheste Art wir schon oben bei Besprechung der Grabmonumente als ganz specifisch pompejanisch bezeichnet haben. Die beiden anderen Arten dagegen sind auch aus anderen Fundorten nicht selten nachweisbar. Die erstere derselben, die überall gewöhnlichste, besteht aus einer von einem viereckigen, meistens nach unten mehr oder weniger verjüngten und mit viereckigen Armansätzen versehenen Pfeiler getragenen Büste, und bietet eine namentlich für das Porträt, bei dem es auf die Hervorhebung dessen, was am Menschen das Individuellste ist, des Kopfes ankommt, sowie da, wo es sich um engen Anschluss an die Architektur, an die Wand sowohl wie an den Mauer- und Thürpfeiler handelt, aesthetisch vollkommen berechtigte, ja ganz vorzügliche Kunstform dar, sofern sich die vordere Fläche des Pfeilers zur Aufnahme einer Inschrift, sei es des Namens der dargestellten Person, sei es z. B. eines besonders denkwürdigen Ausspruches derselben oder eines ihren Charakter bezeichnenden Satzes allerbestens eignet.

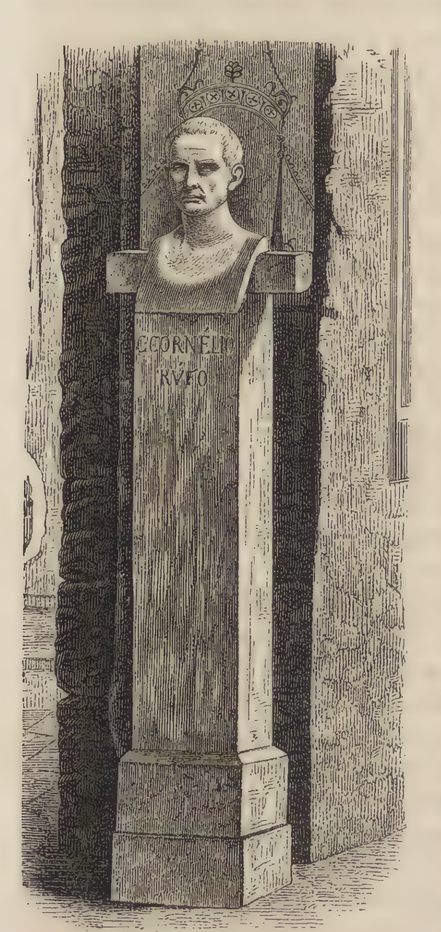


Fig. 290. Herme des C. Cornelius Rufus.

Von den mancherlei Porträthermen dieser Art, welche wir aus Pompeji kennen, heben wir diejenige des C. Cornelius Rufus als ein vorzügliches Beispiel hervor, welche unsere Figur 290 mit einem Theile des Atrium, in welchem sie noch jetzt vor dem einen Antenpfeiler des Tablinum steht, darstellt, um zugleich zu zeigen, wie harmonisch diese Art der Aufstellung wirkt. Auch für Götterbilder, bei denen

es aus irgend einem Grunde, wie z. B. der Aufstellung an Thürpfeilern oder als Grenzsteine wegen, nur auf die Bezeichnung der Gottheit durch die Hervorhebung des Bezeichnendsten und Wesentlichen ankam, ist diese Hermenform seit alter Zeit vielfach und so auch in Pompeji nicht selten angewendet worden, und zwar ist sie vollkommen berechtigt, wenn und so lange die Köpfe in vollkommener Ruhe ohne die Hervorhebung einer besonderen Bewegung des Gemüthes dargestellt werden. Dasselbe kann jedoch nicht gelten, wenn in den Köpfen das Gegentheil eintritt, d. h. wenn in denselben eine bestimmte gemüthliche Situation, sei es Freude oder Trauer ausgesprochen ist, wie in nicht wenigen Beispielen unter den pompejaner Hermen. Denn hier stellt sich zwischen der Bewegtheit des Kopfes und der starren Ruhe des in ungefährer Länge und Breite des Körpers den Kopf tragenden Pfeilers ein Widerspruch heraus, welcher das Ganze wie unfertig oder wie in die Gebundenheit der Versteinerung zurückgesunken erscheinen lässt.

Die Gefahr eines solchen Eindruckes wächst bei der zweiten, ebenfalls in Pompeji nicht seltenen, obgleich keineswegs auf Pompeji beschränkten Form der Hermen, das ist diejenige, welche anstatt nur einen Kopf auf den Pfeiler zu setzen, grosse Theile des Oberkörpers, sei es bis zum Nabel, sei es bis zu den Hüften hinab in natürlichen Formen bildet und nur die Beine und Füsse durch einen so oder so gestalteten Pfeiler ersetzt. Ein Beispiel einer solchen Herme kennen wir aus dem Peribolos des Venustempels (I. S. 104. Fig. 82), andere sind uns in der *Casa di Lucrezio* im Peristyl begegnet (das. I. S. 295. Fig. 190) und finden sich auch sonst noch. Es ist das eine schwer zu rechtfertigende Kunstform, welche bei engem Anschluss an die Architektur passiren mag, die aber beinahe unerträglich wirkt, wenn sie selbständig hingestellt oder gar, wie in der *Casa di Lucrezio*, genreartig in lebendige Beziehung zu anderen Wesen gesetzt wird. Jene Herme z. B. im genannten Hause, welche einen jungen Satyrn darstellt, der einer Ziege, — man begreift bei seiner Angewurzeltheit in den Boden nicht wie —, ihr Junges genommen hat, und an dessen Schaft nun die alte Ziege mit vollem Naturalismus emporspringt, ist gradezu eine Geschmacklosigkeit, und das in diesem Falle ganz Unorganische des blättergeschmückten Pfeilers tritt uns auffallend und peinigend entgegen.

Neben den Statuen und Hermen, der vollen und der abgekürzten Form des Rundbildes, ist sodann der im ganzen wenig zahlreichen Reliefe zu gedenken, die wir zum Theil ornamental verwendet an Ort und Stelle, von Marmor und anderem Stein an dem Altar des Quirinustempels und an Grabmählern, von Stucco an manchen, hier nicht abermals aufzuzählenden Orten gefunden haben, während auch im Museum noch etliche lose Platten bewahrt werden[37]), welche ähnlichen Zwecken gedient haben werden. Neben diesen ist besonders der eigenthümlichen Form von beiderseits mit Reliefen geschmückten, bald runden, bald halbmondförmig oder wie eine Amazonen-

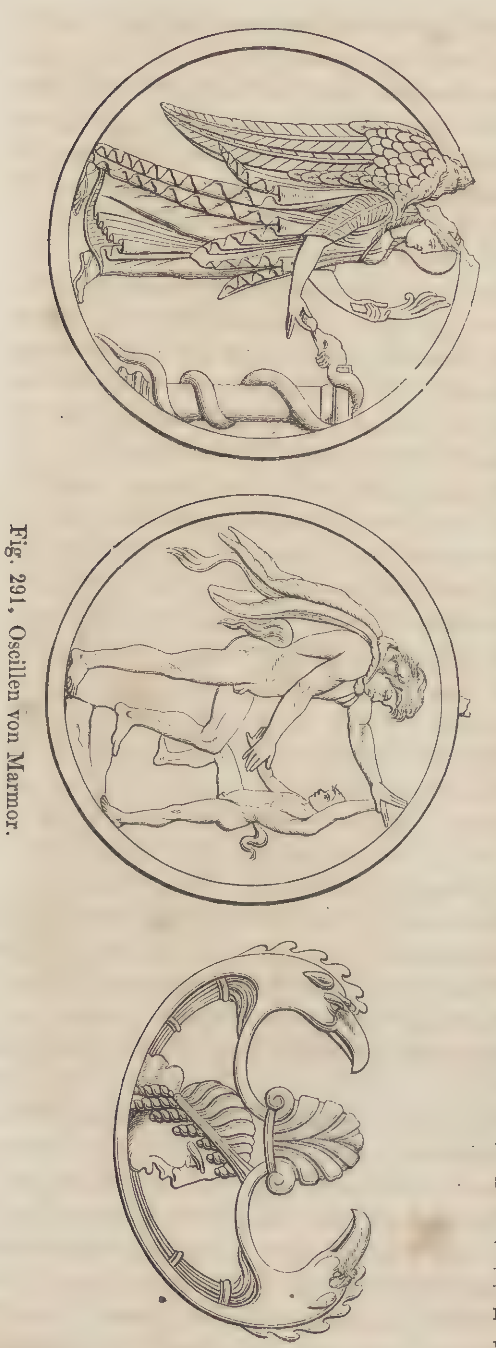


Fig. 291. Oscillen von Marmor.

pelta gestalteten Marmorscheiben zu gedenken, welche nicht selten in den Privathäusern gefunden worden sind, und von denen Fig. 291 ein paar Beispiele zeigt. Man hat diese Scheiben, und zwar die halbmond- und amazonenschildgestaltigen ganz ausser Acht lassend, früher für Wurfscheiben (Disken) gehalten und sich hauptsächlich nur gefragt, ob sie wirklichem Gebrauche gedient haben oder nur Schaustücke gewesen sein mögen, deren Form aus der Reminiscenz des wirklichen Gebrauchs herstammen. Schon die von Rund abweichende Form nicht weniger dieser Scheiben konnte das Irrige dieser Annahme zeigen, die wirkliche Bestimmung zeigt sich erstens daraus, dass sie zum Aufhängen eingerichtet sind und ist zweitens aus ihrer Darstellung in anderen Kunstwerken, Reliefen und Gemälden erwiesen worden, welche sie in der That an Zweigen heiliger Bäume oder an Bauwerken frei schwebend aufgehängt zeigen. Es sind s.g. Oscillen[98]), welche zum bedeutsamen Schmuck zunächst an heiligen, in Pompeji aber wohl auch an profanen Gegenständen aufgehängt wurden und demgemäss meistens in den Peristylien und Viridarien gefunden worden sind, wo sie in den Intercolumnien des Säulenumgangs vom Architravbalken, vielleicht auch von Baumästen herabgehangen haben mögen. Reliefe von Bronze kommen nur als Decoration von Ge-

räthen und Gefässen vor und sind bei der Besprechung dieser schon erwähnt worden.

Endlich erwähnen wir der Masken, welche wir theils in symbolisch ornamentalem Sinne, z. B. an der Umfassungsmauer des gemeinsamen Begräbnissplatzes hinter dem s. g. Grabe der Mamia (oben S. 44) verwendet, kennen gelernt haben, und welche anderntheils eine rein decorative und zwar sehr eigenthümliche Bestimmung hatten, in welcher wir sie z. B. an dem Mosaik- und Muschelbrunnen der *Casa della prima fontana a musaico* finden. Hier sind an den beiden Pfeilern, welche die Nische einfassen und ihre Wölbung tragen zwei Masken, eine nicht näher bestimmte tragische und eine des Herakles mit dem Löwenfell angebracht, deren Mund und Augen ganz geöffnet sind; aber nicht etwa zum Ausgiessen von Wasser, sondern, so vermuthet man wenigstens, um das Licht von in die Masken gestellten Lampen herausstrahlen zu lassen. Ich will mich nicht dafür verbürgen, dass diese Annahme richtig sei, unwahrscheinlich ist sie nicht, und diese geschmacklose Spielerei ist der Geschmacklosigkeit des Ganzen dieser antiken Rococcobrunnen durchaus würdig und angemessen.

Um nun die pompejaner Sculpturen ihrem Gegenstande und ihrer Bestimmung nach, so weit die letztere bekannt ist, zur Uebersicht zu bringen, wird mit den mythologischen Bildwerken am natürlichsten zu beginnen sein, und unter diesen wiederum mit den Tempelbildern.

Es versteht sich von selbst, dass alle Tempel und Capellen in Pompeji ihr Cultusbild gehabt haben, denn ohne ein solches ist, ganz einzelne und besonders motivirte Ausnahmen abgerechnet, überhaupt kein antiker Tempel zu denken; nachzuweisen aber vermögen wir von den pompejaner öffentlichen Cultusbildern nicht eben viele. Von dem aus dem griechischen Tempel (I. S. 87) fehlt jede Spur; ob die schöne Büste des Zeus oder Jupiter, von der schon bei Besprechung des Jupitertempels (I. S. 89) die Rede gewesen, in der That demselben ja überhaupt Pompeji angehört, ist wie a. a. O. bemerkt worden, zweifelhaft; verloren ist das Cultusbild des s. g. Venustempels (I. S. 101 f.), denn dass die im Peribolos des Venustempels gefundene Statue Fig. 292 *b* das Cultusbild aus diesem Tempel sei ist ganz unwahrscheinlich, und ebenso fehlt uns dasjenige des Tempels der Fortuna Augusta (I. S. 94 f.), nicht minder dasjenige des s. g Quirinustempels oder Augusteum (I. S. 98 f.) und dasjenige aus dem Sacellum im s. g. Pantheon bis auf einen Arm mit der Weltkugel (I. S. 116); dagegen ist die Concordia Augusta (denn so wird man sie nennen dürfen) aus dem Sacellum im Chalcidicum (I. S. 121), wenn auch ohne Kopf, auf uns gekommen [39], ebenso sind es die Bilder von Thon aus dem s. g. Tempel des Jupiter und der Juno, von welchen die männliche schon I. S. 97. Fig. 73 in Abbildung mitgetheilt worden; das erhaltene Cultusbild des Isistempels [wenn es das Cultusbild ist] zeigt Figur 292 *a*. Damit ist der Vorrath der erweislichen Cultusbilder aus den öffent-

lichen Tempeln und Sacellen erschöpft, und nicht eben viel bedeutender ist derjenige von Statuen, welche doch wohl als geweihte in den Nischen, Seitencapellen und dem Peribolos der verschiedenen Tempel standen, wie die schon

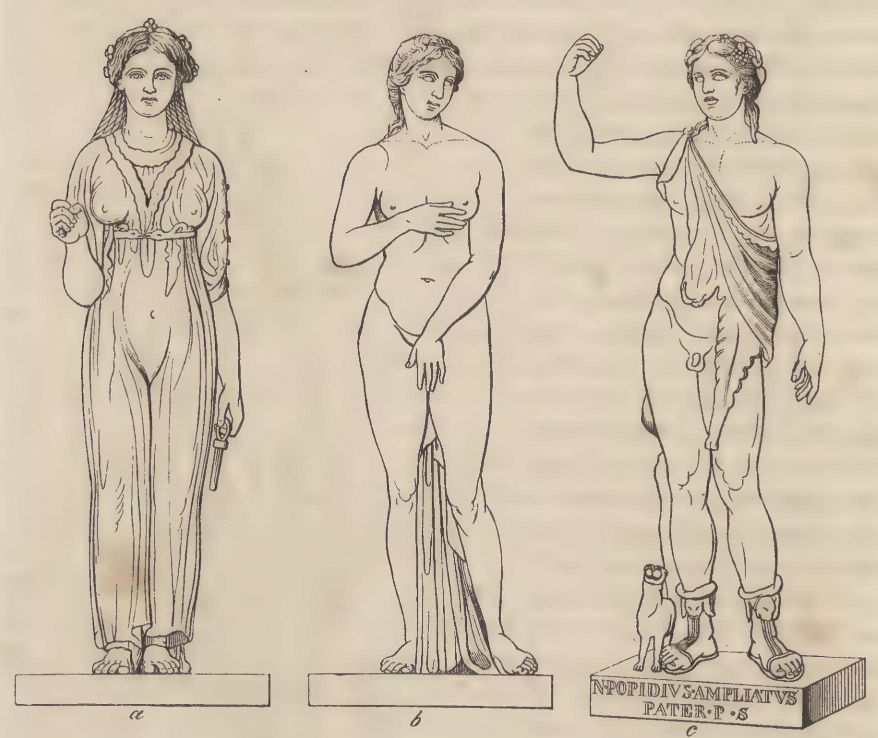


Fig. 292. Tempel- und Weihebilder.

erwähnte Venus im Venustempel, ausser welcher noch ein Hermaphrodit [40]) von Marmor und der obere Theil einer vortrefflichen schiessenden Diana von Bronze [41]) (abgeb. Mus. Borb. VIII. 59 *b*) im Bereich des s. g. Venustempels gefunden worden sind, ungerechnet die mehrfach schon erwähnte, noch an Ort und Stelle befindliche Herme. Aus der Nische aussen an der Hinterwand der Cella des Iseum stammt die Fig. 292 *c* abgebildete sehr unbedeutende Marmorstatue eines mit Epheu bekränzten Bacchus [42]), welche laut der Inschrift an dem Plinthos N. Popidius Ampliatus der Vater von seinem Gelde geweiht hat; von dem Harpokrates aus der Nische in der Wand dem Tempel gegenüber ist früher (I. S. 107) gesprochen, ausser ihr ist als hier gefunden noch eine Satyrstatue [43]) zu erwähnen, ebenfalls ein mittelmässiges Stück Arbeit, obgleich besser gedacht und componirt als ausgeführt. Von einer Büste der Minerva, die in dem s. g. Tempel des Jupiter und der Juno gefunden worden, ist früher (I. S. 98) berichtet; in den übri-

gen Tempeln sind Weihebilder, nachweislich mythologischen Gegenstandes, nicht aufgefunden worden.

Nächst den Tempelbildern ziehn die Bilder des häuslichen Cultus unsere Aufmerksamkeit auf sich, ja sie verdienen dieselbe in gewissem Sinne in höherem Grade, als jene, da sie viel mehr eine Specialität Pompejis bilden. Auf die verschiedenen Hauscapellen und Nischen für häusliche Götterbilder ist schon bei der Beschreibung der Häuser, wo sie sich fanden, aufmerksam gemacht worden, auch sind daselbst schon einige Bilder selbst angeführt worden, wie z. B. die Florastatuette aus der *Casa del Fauno* zu der die oskische Inschrift gehörte (I. S. 319). Unter den nun hier zu nennenden verdient in mehr als einer Hinsicht den ersten Platz die in der nebenstehenden Fig. 293 abgebildete, schon oben erwähnte Statue der Artemis. Ihre Herkunft aus Pompeji ist freilich nicht unbestritten [44]), allein über ihre Auffindung in der Hauscapelle eines der jetzt leider wieder verschütteten Häuser an dem südlichen Abhange der Stadt im Theaterquartier sprechen die Ausgrabungstagebücher [45]) so bestimmt und ausführlich, dass dagegen die Zweifel doch wohl werden verstummen müssen. Die Art der Aufstellung, wie es scheint in einer eigenen Aedicula im Peristyl eines grossen Hauses auf einer aus Ziegeln hergestellten, aber mit mehrfarbigen Marmorplatten bekleideten Basis, ist das zunächst Bemerkenswerthe an dieser Statue, zweitens verdient sie die grösste Beachtung als das einzige, allerdings wohl nicht echt alterthümliche, wohl aber hieratisch-archaistische statuarische Werk, welches wir bisher aus Pompeji kennen, und drittens



Fig. 293. Archaistische Artemisstatue.

wegen der sehr reichlichen Färbung, von der schon oben S. 147 gesprochen worden ist. Ihr stellt sich als nicht minder auch kunstgeschichtlich interessant zur Seite die 1853 am 8. November in dem nach ihr *Casa del Citarista* (nach einem Bilde *Casa d'Ifigenia*) genannten Hause der *Strada Stabiana* No. 110 gefundenen lebensgrossen Bronzestatue eines Apollon[46]), von welcher Fig. 294 eine nach einer Photographie gemachte Darstellung giebt. Diese Statue, auf deren künstlerischen und kunstgeschichtlichen Werth wir zurückkommen, und welche in der gesenkten Rechten das Plektron hält, so dass kein Zweifel sein kann, dass sie mit der Linken, in welcher noch ein Apparat zur Befestigung erhalten ist, die Lyra gehalten hat, die aber spurlos verloren ist, stand an der Ecksäule im Peristyl des genannten Hauses, freilich nicht in einem häuslichen Heiligthum, wie die eben besprochene, so dass wir nicht mit Bestimmtheit sagen können, dass sie dem Cultus der einstmaligen Bewohner gedient habe, welche sie auch als ein blosses Schaustück besessen haben mögen, obgleich sie den Charakter hat, der Cultbildern besonders zuzukommen scheint.



Fig. 294. Apollonstatue von Bronze.

In einer Aedicula dagegen wurde, falls nämlich den Angaben Finatis im Mus. Borbon. Vol. 2 zu tav. 23, der über das Datum der Auffindung (1808 statt 1811, d. 6. April nach Hist. ant. Pomp. I. III. p. 54 sq.) irrt, mehr als dem nicht ganz genauen Fundberichte zu trauen ist, eine zweite, kleinere bronzene Apollonstatue von sehr jugendlichen und zarten Formen gefunden, von welcher der Umriss Fig. 295*a* wenigstens der Composition nach eine Vorstellung geben kann. Das Haus, in welchem sie stand (No. 36 im Plan??), scheint von einem besonders eifrigen Verehrer des Apollon bewohnt gewesen zu sein, denn auch in den Gemälden desselben, welches nach diesen und der Statue den Namen *Casa di Apollo*

führt, ist diese Gottheit mehr als ein Mal dargestellt. Die jetzt im Museum befindliche Statue [47]) zeigt den Gott an einen schlanken Pfeiler lässig angelehnt, sein Spiel unterbrechend, als wolle er mit sanft geneigtem Haupte den Bitten des vor ihm Opfernden horchen. Sie ist von zierlicher, vielleicht etwas glatter Arbeit und von einer so vortrefflichen Erhaltung, dass selbst noch einige der silbernen Saiten an ihrer Lyra ungebrochen sind. Wir gesellen diesen beiden bronzenen Statuen des Apollon eine dritte von griechischem Marmor, von der freilich nur der Körper antik ist [48]) (abgeb. mit den Ergänzungen Mus. Borb. XII. tav. 56), welche aber ebenfalls aus einem Privathause stammen soll und füglich ein Cultusbild gewesen sein mag. Auch in dieser Statue scheint der Gott, welcher mit über den Kopf gelegtem Arm an einen Baumstamm gelehnt ist, an welchem sein Köcher hangt, sich gnädig zuhörend den an ihn gerichteten Gebeten zu neigen. In dem s. g. Hause der Isis und des Osiris, welches nach seinen Gemälden auch das Haus der Tänzerinen heisst, fand man in der Aedicula, in der auch ein kleiner Altar stand, die bronzenen Statuetten der beiden genannten ägyptischen Gottheiten nebst der des Harpokrates mit dem Finger auf dem Munde, ein Beleg mehr dafür, wie tief bereits damals der fremdländische Cult in die römische Welt eingedrungen war. Häuslichem Cultus hat wahrscheinlich ebenfalls die in unserer Figur 295 *b* dargestellte kleine Bronzegruppe des Bakchus und eines Satyrn [49]) gedient, obgleich sie nicht in ihrer Aedicula, sondern in Leinwand gewickelt und mit anderen Gegenständen in einen kupfernen Kessel verpackt, dann aber bei der Flucht weggeworfen im s. g. Hause des Pansa gefunden wurde (s. I. S. 299). Der Gott, den sein dienender Begleiter zutraulich umfasst, hat wiederum den Charakter der gnädigen Bezugnahme auf die ihm Opfernden oder zu ihm Betenden, welchen man als den dem Cultusbilde angemessensten wird anerkennen müssen, obwohl sich nicht läugnen lässt, dass wie schon unsere Artemis Fig. 293 beweist, auch solche Bilder dem Cultus gedient haben,

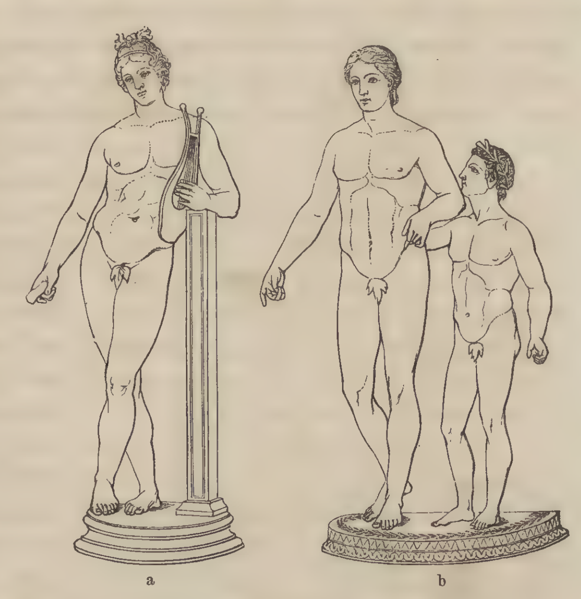


Fig. 295. Bronzene Götterbilder aus Privathäusern.

welche sich in Situationen befinden, die den Gedanken an eine directe Relation des Bildes zu dem anbetenden Sterblichen ausschliessen. Eben dieser Umstand veranlasst uns auch, die wenn auch noch so kleine Liste häuslicher Cultusbilder hier zu schliessen, um nicht als solche Statuen anzuführen, welche sich in dieser Bestimmung weder durch sich selbst, noch durch die leider nur in wenigen Fällen hinreichend genauen Fundberichte erweisen lassen. Von den mythologischen Bildwerken aber scheiden wir damit noch nicht, ihrer eine grössere Zahl, als die wir bisher verzeichnet haben, diente erweislich anderen, als den bisher besprochenen Zwecken, und von ihnen wiederum lassen sich ziemlich viele positiv als Brunnenfiguren erweisen. Wir haben schon früher (I. S. 228) der Brunnenfiguren im Allgemeinen gedacht, zu denen von den Statuen in unseren Museen viel mehre gehören, als Mancher ahnen mag. Eine ganze Reihe derselben ist freilich unverkennbar, indem sie gradezu die Brunnenmündung selbst bilden und so oder so den Ausguss des Wassers vermitteln, sei es, dass sie aus Gefässen oder Schläuchen den Wasserstrahl auszugiessen scheinen, oder dass ein von ihnen gehaltenes Thier oder auch eine Maske diesen ausspie. Eine bei diesen Statuen irgendwo, meistens sehr sinnreich, angebrachte Durchbohrung, welche das Wasserrohr von Blei oder Bronze aufzunehmen bestimmt war, lässt uns die Gattung erkennen, zu welcher sie gehört haben; bei anderen aber fehlt dies sicherste Kennzeichen, welches entweder mit den Theilen, an denen es sich befand, verloren gegangen ist, oder auch sich nicht unmittelbar an der Statue selbst fand, sondern an ihrer Basis, einer Stütze oder sonstwie in entfernterer Verbindung. Noch andere Statuen von etwas anderer Erfindung besorgten weder das Ausgiessen des Wassers selbst, noch standen sie zu demselben in so naher Beziehung, wie die erwähnten, dennoch hatten sie mit dem Wasser von Compluvien und Piscinen zu thun, wie uns Beispiele aus Pompeji und Herculaneum zeigen, und gewinnen bei einer solchen Aufstellung ausserordentlich an lebendigem Charakter und an Anmuth der Erfindung. Alles in Allem genommen gehören die Brunnenfiguren sehr verschiedenen Kreisen an; wir finden mythologische sowohl wie nicht mythologische. Die ersteren sind vorzugsweise, aber keineswegs ausschliesslich, dem bakchischen Kreise entnommen, die anderen sind reine, zum Theil allerliebst erfundene Genrebilder im eigentlichen Sinne des Wortes, wie die zehn Knabenfiguren aus Bronze von Herculaneum (Mus. Borbon. Vol. I. 45, II. 22 und III. 11), welche aus Gefässen den Wasserstrahl ausgiessen oder einen Fisch oder eine Maske halten, aus der er hervorspringt. Bei ihnen soll man ja nicht nach irgend einem mythologischen Namen suchen und ihnen würde man mit der gezwungenen Beilegung eines solchen grosses Unrecht thun.

Herculaneum sowohl wie Pompeji haben Brunnenfiguren aller Art, von Marmor und Erz, aus mythologischem Kreise und aus dem des Alltagslebens in nicht geringer Zahl geliefert, welche durch die Analogie, welche sie zu

anderen Statuen liefern, von ganz besonderem Werthe und einer Durchmusterung durchaus würdig sind. Die folgende kleine Auswahl mag die verschiedenen Klassen zur Vorstellung bringen. Zunächst einige Proben solcher Figuren, welche direct als Wasserausgüsse dienten. Wie schon gesagt sind hier ganz besonders die Figuren des bakchischen Kreises beliebt, namentlich Silene und Satyrn mit dem Weinschlauch oder der Amphora, bei denen das Ausgiessen aus eben diesem Schlauche oder Gefässe, mögen sie dasselbe auf der Schulter oder unter dem Arme tragen, mögen sie den Schlauch im seligen Rausche oder im trunkenen Schlafe auf den Boden fallen gelassen, oder die Amphora, um auszuruhen, auf einen Pfeiler oder Baumstumpf gelegt haben, als natürliches, oft aber mit trefflichstem Humor behandeltes Motiv erscheint. Auch in Pompeji sind derartige Brunnenfiguren nicht selten; einem alten Silen mit dem Weinschlauche sind wir schon in der Brunnennische der *Casa di Lucrezio* (I. S. 295) begegnet, ein Satyr mit demselben Geräthe aus der Villa des Cicero ist auch schon erwähnt; einen zweiten Silen von Marmor, welcher in der Brunnennische der *Casa del Granduca* aus einem auf einen Baumstamm gelegten Gefässe das Wasser ausgoss, zeigt Fig. 296 *a*; auf ein zweites Motiv in der Composition dieser Gestalt brauchen wir, angesichts der Abbildung, wohl nicht besonders hinzuweisen. — Neben den Personen des bakchischen Kreises eignen



Fig. 296. Brunnenfiguren.

sich natürlich Flussgötter und Quellennymphen in ganz besonderer Weise zu Brunnenfiguren; auch davon bietet uns Pompeji ein Beispiel in der ziemlich hübsch gearbeiteten Nymphe, welche Figur 296 *b* darstellt[50]; bequem auf einem Felsen sitzend scheint sich diese oberwärts nackte Figur die eine Sandale zu lösen, während sie behaglich auf das aus ihrer umgestürzten Urne rinnende und in dem Bassin zu ihren Füssen gesammelte Wasser blickt, bereit, demnächst badend in das kühle und klare Nass zu tauchen. Sinniger konnte eine Brunnenfigur kaum erfunden werden; es ist aber gar nicht unwahrscheinlich, dass mehr als eine Statue der im Bade kauernden oder eben dem Bade entstiegenen und die feuchten Haare trocknenden Venus in ganz ähnlicher Weise am Rande von Wasserbecken aufgestellt gewesen ist.

In einer bedeutenden Zahl anderer Brunnenfiguren wird das Motiv des Wasserausgiessens weniger nahe begründet, so dass dieses als etwas mehr Zufälliges, ja zum Theil als nicht vollkommen passend erscheint. Besonders beliebt war es, den Wasserstrahl durch irgend ein Thier ausspeien zu lassen, sei es dass dieses allein stand, wie aus Pompeji z. B. ein kleiner bronzener Stier oder ein marmorner Löwe [51]), sei es dass derselbe von einer menschlichen Figur gehalten wurde oder sonstwie mit derselben in Zusammenhang stand.



Fig. 297. Herakles mit dem Hirsch, Bronzegruppe aus der Casa di Sallustio.

Von der ersteren Art ist die, freilich nicht mythologisch zu benennende, zierliche kleine Gruppe eines Knaben mit einer gefangenen Gans oder Ente Fig. 298. Dieselbe stand in der *Casa della piccola fontana a musaico* im Bassin des Viridarium selbst, und das hübsche Motiv der Composition ist offenbar, dass der Knabe sich von seiner Verfolgung des Thieres zu weit hat fortreissen lassen und nun sich erstaunt rings von Wasser umgeben sieht. Von der

anderen Art haben wir eine Probe in der meisterhaften Bronzegruppe des Herakles mit dem Hirsch, Fig. 297, welche wie früher (I. S. 277) schon erwähnt, auf dem Rande des Compluvium in der *Casa di Sallustio* stand, und die jetzt im Museum zu Palermo, durch Gypsabgüsse aber weithin bekannt ist. Ueber die Meisterlichkeit, mit welcher die Situation ausgedrückt ist, zu reden, scheint nicht nöthig; die Art wie der noch jugendliche und mit gutem Grunde schlanker als gewöhnlich gebildete Held das im raschesten Laufe ereilte Thier, welches des schöneren Anblicks wegen aus einer Hirschkuh in einen männlichen Hirsch verwandelt ist, zu Boden geworfen und niedergedrückt hat, und dasselbe am Geweih gepackt, vollkommen in seiner Gewalt hat, konnte nicht natürlicher und zugleich nicht schöner und gefälliger dargestellt werden; darüber, ob der Gedanke, dass der überwältigte Hirsch zum Ausspeien des Wasserstrahls benutzt ist, in gleichem Grade schön und anmuthend zu nennen sei, dürften die Meinungen getheilt sein. Endlich haben wir auch von solchen Brunnenfiguren, welche mit dem Wasserausgiessen selbst direct Nichts zu thun haben, wenigstens ein mögliches, wenn auch nicht durchaus sicheres Beispiel in den meisterhaften kleinen bronzenen Faun oder Satyrn, Fig. 299, welcher der *Casa del Fauno* den Namen gegeben hat, der aber, wie I. S. 321 schon bemerkt wurde, nicht aufgestellt am Compluvium, sondern an dessen Rande, vielleicht nur zufällig liegend gefunden wurde. Er mag aber dennoch zu dem, wie a. a. O. angeführt, mit einem Springbrunnen versehn gewesenen Compluvium und dessen Wasser in Beziehung gestanden haben, wie denn auch sonst Satyrn in ähnlicher Weise aufgestellt wurden, welche man sich im Walde lebend, an Bachesrande mit den Nymphen schäkernd, zum Rauschen der Quellen ihre Flöte blasend oder unter demselben sanft entschlummert dachte und sie demgemäss bildete. Sei aber dieser Satyr Brunnenfigur gewesen oder nicht, das ist für seine künstlerische Würdigung gleichgiltig, und der Werth der Statue bleibt in allen Fällen ein sehr hoher. Es giebt gewiss nicht viele Kunstwerke, welche die ausgelassenene Lust des bakchischen Taumels so vergegenwärtigen wie dieser sehnige Alte, der, ganz Bewegung und Elasticität, über den Boden dahintanzt, als gäb's keine körperliche Schwere, und als sei die Arbeit aller angespannten Muskeln des ganzen Körpers Nichts als Lust und Behagen. Den hat der Geist seines Gottes ergriffen und hebt und treibt ihn, dass er sich und die Welt vergisst; und dass wir dennoch sehn wie er arbeitet, dass hier kein Schweben und leichtes Schweifen, sondern ein tüchtiges Auftreten und Schwenken der Glieder dargestellt ist, das ist vom Künstler vortrefflich ersonnen, der uns eben ein Bild der derben Sinnlichkeit vor Augen führen will, und dieses in allen Zügen bis hinab zu den unverhüllten Zeichen halbthierischer Natur meisterhaft durchgeführt hat.



Fig. 298.
Brunnenfigur.

Von anderen Statuen mythologischen Gegenstandes ist auch in Pompeji bei der mangelhaften Ueberlieferung des Standortes bei der Auffindung die ursprüngliche Bestimmung wenigstens nicht mit Sicherheit nachweisbar; bei mehren derselben, namentlich denen von Marmor, ist ein blosser Decorationszweck der Atrien, Peristylien oder Viridarien, dem sonst auch Genrebilder dienten nicht unwahrscheinlich, in ein paar Beispielen in der *Casa di Lucrezio* (I. S. 295) sogar nachweisbar; andere, namentlich kleinere von Bronze mögen, wie es von dem gleich zu erwähnenden Silen erweislich ist, als Träger von Geräthen und Gefässen oder als deren Verzierungen in der Art gedient haben wie der Silen an dem kleinen Candelaber Fig. 253 *d* oder der bakchische Knabe auf dem Panther an demjenigen daselbst *e*, oder aber wie die Figuren auf den Lampendeckeln in Fig 251 *o* und *p*. Für den Rest mag sich die ursprüngliche Bestimmung zum Theil noch aus den Ausgrabungstagebüchern eruiren lassen, zum Theil bleibt er zu errathen.



Fig. 299. Tanzender Faun von Bronze aus der Casa del Fauno.

In Fig. 300 *a. b. c.* haben wir drei der besseren Marmorstatuen dieser Art vereinigt; *a* zeigt den schon in Fig. 190 (I. S. 295) klein in der Gesammtumgebung des Peristyls der *Casa di Lucrezio* abgebildeten Satyrn, welcher mit der über den Kopf erhobenen Hand die Strahlen der Sonne abzublenden scheint, um besser in die Ferne sehn zu können, ein, wie a. a. O. gesagt, lebensvoll erfundenes und auch nicht schlecht ausgeführtes Bild; in *b* haben wir eine

jetzt im Museum befindliche jagende Diana [52]), deren Fundort mir wenigstens nicht genauer bekannt ist. Die Composition, welche sich übrigens ähnlich nicht selten wiederholt, ist vortrefflich, der Eifer der Göttin der Jagd und ihr rasches und doch nicht angestrengtes Daherschreiten, welchem der Hund im vollem Laufe kaum zu folgen vermag, sind sehr wohl ausgedrückt; nur könnten die Formen weniger derb und die Arbeit ausgeführter sein. Das Haar der Göttin und der Felsen, über welchen der Hund daherstürmt, zeigen deutliche Spuren rother Bemalung. Mit *c* haben wir die kleine aus dem Bade gestiegene und ihr Haar trocknende Venus bezeichnet, von deren eigenthümlicher Bemalung und Vergoldung schon oben die Rede gewesen ist.

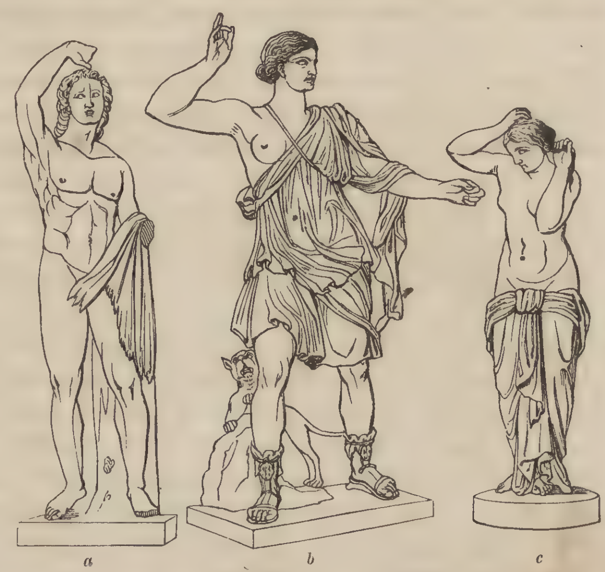


Fig. 300. Idealbildwerke aus Marmor.

Ein paar andere nach Gegenstand und Ausführung gleich interessante Marmorfiguren aus mythologischem Kreise, welche nach England verzettelt worden sind, bringen die Monumenti ed Annali d. Inst. 1857 tav. 40 und 1855 tav. 11. Die erstere zeigt einen auf einem Esel liegenden betrunkenen, die zweite einen von einem Hunde angegriffenen Satyrn.



Fig. 301. Idealbildwerke aus Bronze.

Unter den grösseren Bronzewerken (d. h. nicht Sigillen) darf vor Allem

der vortreffliche schiessende Apollo[53]) Fig. 301 *b*. nicht fehlen, von dessen sehr merkwürdiger Auffindung die Ausgrabungstagebücher[54]) ausführlich berichten. Der Körper und die Arme wurden nämlich getrennt gefunden, jene 1817 nahe beim Forum, diese etwa ein Jahr darauf unter einem der Thürme an der Nordseite der Stadtmauern von einem Jäger, der einen Fuchs in dieses Ausfallthor verfolgte. Vereinigt haben die Theile bestens gepasst und die Statue ist wie aus einem Guss. Gewöhnlich denkt man diesen Apollon als Erleger der Niobiden, doch ist dafür kein wirklich haltbarer Grund vorhanden; denn die Zusammengehörigkeit derselben mit der im Venustempel gefundenen Halbfigur der Diana, welche eine Art von Grund der genannten Ansicht abgeben würde, ist in mehr als einer Hinsicht überaus problematisch. Jedem anderen seiner zahlreichen Gegner kann der sehr jugendlich und schlank gebildete Gott eben so gut gegenüber gedacht werden, wie der unglücklichen Familie der Niobe. Kleiner, aber nicht minder vortrefflich ist die Victoria Fig. 301 *a*, welche in der Linken nicht jenes ihr modernerweise gegebene, nicht sicher zu bestimmende Geräth, sondern wahrscheinlich einen Oliven- oder Palmenzweig und mit der jetzt fehlenden erhobenen Rechten einen Kranz oder eine Siegerbinde gehalten haben wird. Der rasche und leichte Flug der Göttin ist in ihrer Körperhaltung wie in den Motiven der Gewandung meisterlich ausgedrückt.

Zwei wahre Perlen der Bronzebildnerei haben die neueren Ausgrabungen zu Tage gefördert. Erstens den hiernächst (Fig. 302) nach einer Photographie gezeichneten Silen, welcher in der *Casa dei Marmi* gefunden, als Gefässfuss gedient hat, und zwar so, dass das fragmentirt mitgefundene Gefäss in dem von ihm mit der Linken emporgehaltenen Ringe stand. Es ist einfach unmöglich, das mühsame, alle Kräfte des Körpers in Anspruch nehmende Emporstützen einer schweren Last und den vollen und dabei derben Eifer, mit welchem der dickbäuchige Alte dies Geschäft besorgt, besser auszudrücken, als es hier geschehn ist, und zwar mit Wahrnehmung nicht allein der hauptsächlichen, sondern einer ganzen Reihe feinerer Motive der Bewegung, wie dasjenige des balancirenden rechten Armes, das Andrücken des bärtigen Kinnes an die Brust, die Stellung der Füsse. Seltsam, dass sich mit dieser untadelhaft ausgeführten, bewunderungswürdigen Composition eine ganz ungereimte Erfindung zur Aufnahme des von der Figur getragenen Gefässes verbindet. Dieses nämlich stand, an und für sich fest genug, zwischen den drei Palmetten des emporgehaltenen Ringes; allein diese Palmetten entspringen so unorganisch wie möglich aus dem Ringe, der von einer Schlange gebildet wird, und dieser wird von dem Silen an einem Punkte seines Umkreises gefasst und so mit seiner Belastung gehoben, was wiederum statisch und mechanisch ein Ding der reinen Unmöglichkeit auch dann sein würde, wenn der Ring nicht aus einem biegsamen Schlangenkörper bestünde, namentlich bei der Schwere der Last, welche eine so grosse Anstrengung des Trägers erfordert, wie die hier bei der Grösse

des Gefässes mit gutem Grunde dargestellte. Ich wüsste kein zweites Beispiel aus der verwandten Antike, in welchem sich der feinste künstlerische Geschmack mit einem ähnlichen Mangel an Takt und Gefühl verbände, während wir Modernen freilich zu Hunderten dergleichen Erfindungen machen, gegen welche diese hier noch als musterhaft gelten muss.

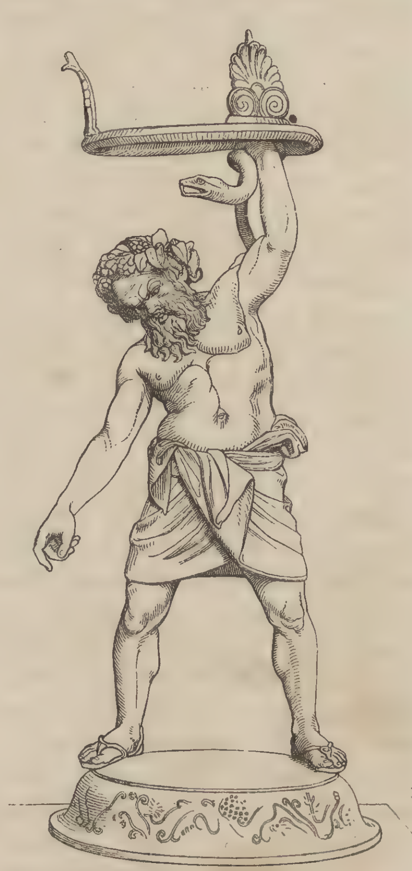


Fig. 302. Silen, von Bronze.

Frei selbst von dem leisesten Tadel ist dagegen die wie schon früher gesagt in einem Hause des *Vico del balcone pensile* gefundene, in jeder Hinsicht bewunderungswürdige Bronzestatue, deren nach einer Photographie gemachte Abbildung das Titelblatt dieses Bandes schmückt, und welche, wenn sie nicht die Krone aller bisher in Pompeji gefundenen Kunstwerke ist, jedenfalls nebst dem tanzenden Satyrn der *Casa del Fauno* und dem Herakles mit dem Hirsch der *Casa di Sallustio* die Dreiheit der trefflichsten Kunstschöpfungen aus der verschütteten Stadt bildet, jene Dreiheit, die man allein Werke fast des ersten Ranges nennen darf. Der Name, welcher dieser unbeschreiblich weichen und dabei dennoch frischen, lieblichen Jünglingsgestalt zu geben ist, steht noch keineswegs über allen Zweifel fest; dass kein Bakchus gemeint sei, wie man zuerst nach der Auffindung meinte, ist wohl jetzt allgemein anerkannt, nachdem Minervini in einem gelehrten und geschmackvollen Aufsatze [55]) dessen Resultaten sich auch Fiorelli [56]) in allem Wesentlichen angeschlossen hat, gute Gründe für die Benennung derselben als N a r c i s s geltend gemacht hat. Dieser Name ist jetzt der allgemein gebrauchte und hat auch ohne Zweifel Manches für sich; dennoch stehn ihm ein paar, scheinbar allerdings sehr nebensächliche Umstände entgegen, das Ziegenfell nämlich, das von der linken Schulter des Jünglings herabhangt und um seine linke Handwurzel geschlungen ist, und der Kranz mit Beeren (wahrscheinlicher von Epheu als von Myrthe), welcher sich durch sein Haar schlingt, Einzelheiten, welche Minervini freilich bei Narciss zu rechtfertigen versucht hat, welche aber so recht doch nicht mit dieser Erklärung zusammen-

gehn wollen. Grade diese Einzelheiten scheinen wieder auf den dionysischen Kreis hinzuweisen, und ihnen gegenüber ist zur Erklärung der Statue wohl der Gedanke an einen Satyrn ausgesprochen worden, welche in ihren edelsten Gestaltungen nicht allein in ganz ähnlicher Zartheit und weicher Jugendblüthe, sondern auch ohne jegliches thierische Abzeichen (Spitzohren und Ziegenschwänzchen) vorkommen, durch welches sie sonst bezeichnet zu sein pflegen. Ob aber irgendwo ein Satyr mit einer so zierlichen Fussbekleidung nachweislich ist, wie sie unser Jüngling trägt, ist sehr fraglich, und Gleiches dürfte von Pan gelten, welchen der neueste Erklärungsversuch [57]) in unserm Jüngling erkennen möchte. Meiner Ansicht nach kann auch diese Erklärung, wenigstens vor der Hand nicht genügen, obgleich an der gelegentlich rein menschlichen Bildung des Pan nicht gezweifelt werden kann, und es ist vielleicht am gerathesten, einstweilen auf eine bestimmte Nomenclatur, welche sich unberechtigter Weise festsetzen könnte, zu verzichten, was um so mehr erlaubt sein wird, da es vollkommen möglich scheint, die Statue in ihrer Composition und in ihrem Kunstwerthe zu verstehn und zu würdigen, ohne ihr einen bestimmten Namen zu geben. Die Stellung des Jünglings ist nämlich unverkennbar die eines Lauschenden; den Schritt anhaltend steht die reizende Gestalt vor uns, und so hat sie offenbar schon eine Weile gestanden, und deshalb die linke Hand leicht auf die Hüfte gestützt; das Haupt ist mehr träumerisch als sinnend zur Seite geneigt, die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen, die anderen Finger eingeschlagen, erhoben nach der Richtung, wohin auch der Kopf sich neigt und woher der Ton zu kommen scheint, auf den der Jüngling, fern von gespannter Aufmerksamkeit, vielmehr mit einer gewissen Versunkenheit horcht, der also kein plötzlicher, rasch vorübergehender sein kann, sondern als ein dauernder zu denken ist, wie ein ferner Gesang. In der Meinung die Statue stelle Narciss dar, hat man gemeint es sei der Ruf der Nymphe Echo, auf welchen der schöne Träumer lausche; das hat etwas sehr Ansprechendes, um so mehr als Philostrat (Imag. 1 — 23) einen gemalten Narciss mit ganz ähnlich erhobener Hand beschreibt, allein diese Annahme hat doch ihr Bedenkliches, obgleich sie immer noch viel besser ist, als die andere, Narciss sei hier gleichzeitig auf die Echo horchend und sich im Quell bespiegelnd gedacht; denn dies Letztere ist gewiss so wenig ausgedrückt, wie sich ein solches doppeltes Motiv mit der Klarheit des plastischen Ausdrucks vertragen würde. Doch sei es Echos Ruf, sei es der Schlag der Nachtigall oder das Rauschen eines Quells oder endlich menschlicher Gesang der unseres Lauschers Ohr trifft, so viel steht fest, es sind süsse Töne, die zu ihm dringen, und denen hingegeben er das Haupt wie selbstvergessen sinken lässt und wie verzaubert in einer Stellung verharrt, die lieblicher und anmuthiger nicht erfunden werden konnte, möge man die zarte Wellenlinie der Umrisse oder die feinen Contraste der tragenden und getragenen Theile, des zurückgezogenen rechten Armes mit gesenkter Schulter

und des aufgestützten linken mit der höheren Schulter ins Auge fassen. Diese scheinbar so natürliche Stellung ist mit einer Feinheit erfunden und in der ganzen Composition durchgeführt, dass sie des grössten Meisters würdig erscheint und dass sie das Auge des Beschauers nicht wieder loslässt, er möge die Statue in der Vorder- oder in der Hinteransicht oder in einem der beiden Profile vor sich haben. Und in gleichem Masse entzückend sind die Formen, sind die Verhältnisse, ist die Weichheit der Einzelbehandlung, welche weit eher an Fleisch und blühend zarte Haut, als an Bronze denken lässt. Es ist keine erhabene Schönheit, das ist wahr, eher eine sinnliche, aber von der höchsten Reinheit und Unschuld, und rein und unschuldig sind auch die Züge des Köpfchens mit seiner zierlichen Lockenumrahmung und ist der zwischen Träumen und Sinnen, zwischen Lächeln und leiser Wehmuth schwebende Ausdruck dieses reizenden Antlitzes. Möge die Statue, deren Schönheit allerdings an die Schilderung des Narciss bei Kallistratos (Statuen 5) auffallend erinnert, den Namen Narciss behalten, möge sie einen anderen noch besser begründeten bekommen, unvergänglicher Ruhm und eine der ersten Stellen in unserem ganzen Antikenschatz ist ihr für alle Zeit gewiss.

Von diesem Meisterstück haben wir einen starken Schritt abwärts zu thun, um uns die letzte Klasse mythologischer Rundbilder in den bereits oben erwähnten Hermen in wenigstens einigen Proben zu vergegenwärtigen, welche, ursprünglich sicher Cultusbilder, in Pompeji soviel wir wissen ausschliesslich Decorationszwecken dienten, entweder an Thüreingängen oder in Atrien und Peristylen an den Pfeilern, in Gärten an den Mauern der Laubengänge oder endlich in der Art aufgestellt, wie wir es im Hause des Lucretius finden. Von den mythologischen Büsten, die wohl ohne Zweifel alle auf Hermenschäften gestanden haben, wählen wir ein paar der besten, zwei einfache und einen Doppelkopf aus (Fig. 303).



Fig. 303. Hermenbüsten von Marmor.

Die erste Stelle an Kunstwerth nimmt unter ihnen die Marmorbüste eines bärtigen alten Fauns oder Satyrn ein, denn so und nicht etwa Silen ist der Kopf zu nennen, merkwürdig sowohl durch den Gegenstand, da jugendliche Faune und Satyrn wenigstens viel gewöhnlicher sind, wie durch die

Ausführung. Mit deutlichen Zeichen der Thierheit, mit Hörnchen unter dem struppigen mit Epheu bekränzten und von einer Tänie, deren Enden auf die Schultern herabhangen, durchschlungenen Haar, aus markirten Zügen sinnlich hervorlächelnd, stellt uns dieser alte Faun, ein würdiges, wenn auch modificirtes Gegenstück zu dem tanzenden, ein Bild mitten aus dem taumelnden Festzuge des Weingottes vor die Seele, in welchem alle Leidenschaften, von der überschwänglichsten Begeisterung des Gemüthes bis zur rohsten Sinnlichkeit, entfesselt sind. Ein edleres Bild aus demselben Kreise bietet uns die an zweiter Stelle gezeichnete Marmorbüste, welche wohl mit Unrecht für weiblich gilt, während sie keinen Andern darstellt, als den jugendschönen, fast weiblich weichen, dabei aber ernsten Bakchus selbst, und in ihrer strengen Haltung von allen Hermenbüsten Pompejis am meisten an die ursprüngliche Cultusbestimmung erinnert. An dritter Stelle finden unsere Leser eine jener Doppelhermen, welche ursprünglich an Scheidewegen aufgestellt waren und in denen nach den verschiedensten Bezügen und religiösen Ideen zwei Wesen gleichsam zu einer beide Individualitäten ergänzenden Einheit combinirt sind. Unsere Doppelherme von Marmor zeigt einerseits das Gesicht der Minerva, andererseits einen Kopf, der für den der Ceres gehalten wird, vielleicht jedoch mit grösserem Recht für den einer apollinischen, und deshalb lorbeerbekränzten Diana gehalten werden dürfte. Einen ähnlichen Doppelkopf von Bronze, allein von ungleich kleineren Dimensionen, welcher, wie mehre andere, zusammen im ersten Schranke des zweiten Bronzezimmers im Museum von Neapel aufbewahrte, wohl als das Ornament eines Geräthes oder Gefässes gedient hat, giebt Fig. 304 wieder. Er ist bei aller Kleinheit ein Meisterwerk lebendigen Ausdrucks und scharfer Formgebung, welches in einem Faun und einer Faunin die unverhüllteste sinnliche Lustigkeit ausspricht.



Fig. 304.
Doppelkopf von Bronze.

Vergegenwärtigt uns schon die erste Klasse pompejanischer Sculpturen einen Reichthum an plastischen Kunstwerken, welcher in der moderenen Welt fast so unmöglich wie in der antiken nothwendig und durch die idealen Lebensbedürfnisse gefordert erscheint, so dürfen wir nicht vergessen, dass wir die Masse der Sculpturen, die eine antike Stadt vereinigte, und auf welche wir in der Einleitung hingewiesen haben erst zur Hälfte kennen. Als eine sehr zahlreiche Klasse gesellen sich den mythologischen Bildwerken die Porträt- und Ehrenstatuen, beinahe die einzige Gattung, die wir besitzen, die aber selbst in Pompeji reichlicher vertreten ist, als in sehr vielen, um nicht zu sagen den meisten modernen Städten, die grössten nicht ausgenommen. Erhalten ist uns hier freilich verhältniss-

mässig nicht eben Vieles; an die Statuen im Fortunentempel (I. S. 95), diejenigen der Livia und des s.g. Drusus im Pantheon (I. S. 116) und die Statue der Eumachia (I. S. 124) welche schon im ersten Bande erwähnt wurden, wollen wir hier noch einmal erinnern, ebenso an die in Fragmenten aufgefundene bronzene Reiterstatue in der Basilika, deren Stücke, darunter der treffliche Kopf des Pferdes, jetzt im Museum sind[58]. Von einer anderen bronzenen Reiterstatue, welche den Ehrenbogen am Eingang des Forum geschmückt haben wird, deren Erwähnung bei der Besprechung dieses (I. S. 66) vergessen wurde, ist der fragmentirte Reiter, welcher Caligula darzustellen scheint, ebenfalls im Museum[59], wogegen von den Statuen, welche den Schwibbogen des Forum und die grossen Postamente zu seinen Seiten zierten, Nichts aufgefunden worden ist. Dasselbe gilt von den sämmtlichen kleineren Postamenten des Forum civile, von denen nur mehre, nicht alle, die Namen der verdienten Bürger zeigen, deren Standbilder sie einst trugen, und wiederum dasselbe von der einen Basis im Forum triangulare, auf welcher nach der Inschrift (Mommsen No 2228) die Statue des M. Claudius Marcellus stand. Fragmentirt wurde die Ehrenstatue des T. Suedius Clemens in der Gräberstrasse, besser erhalten eine unbekannte ähnliche 1816 östlich vor der Stadtmauer gefunden, welche nun im Museum ist[60]. Von der Statue des Holconius, welche neuere Funde in der *Strada degli Olconj* zu Tage gefördert haben, ist schon oben gesprochen worden. Aber auch mit den hier angeführten Ehrenstatuen ist der Vorrath derselben, welchen Pompeji einst besessen, noch lange nicht erschöpft; ob wirklich auf dem *Forum triangulare* die Ehrenstatue des M. Claudius Marcellus vereinzelt gestanden hat, ist ungewiss, dass das Theater weiteren Sculpturschmuck als die einzige Statue des Holconius (I. S. 145) gehabt habe, geht theils aus den aufgefundenen Inschriften hervor, theils wird es durch die Analogie des Theaters von Herculaneum bestätigt, welche uns vielmehr annehmen lässt, dass allein der nicht vollendete Umbau der Theater das Fehlen eines reicheren Statuenschmuckes bedingte. Und wie zahlreich müssen nicht überhaupt in allen öffentlichen Gebäuden nach Maassgabe der zu ihrer Aufnahme bestimmten Nischen und Piedestale, die wir bei ihrer Beschreibung verzeichnet haben, die Ehrenstatuen gewesen sein; denn dass es solche waren ist doch weitaus am wahrscheinlichsten, obgleich der Gedanke an die Bildnisse berühmter Staatsmänner und Redner auch nicht ausgeschlossen ist. Rechnen wir nur diese nachweisbaren und mit ziemlicher Sicherheit zu vermuthenden Bildwerke unserer zweiten Klasse zusammen, so erhalten wir eine Zahl von Ehren- und Porträtstatuen, welche die Zahl ähnlicher Bilder in unseren Städten weit übersteigt.

Als Proben aller dieser Statuen heben wir, nicht als die vorzüglichsten, sondern als die allein für jetzt zugänglichen, die beiden aus dem Sacellum des Pantheon hervor, deren eine, inschriftlich gesichert (Mommsen No. 2214), Augustus Gemahlin Livia als dessen Priesterin, wie man annimmt, darstellt, während die andere in heroischem Costüm ohne nachweislichen Grund den

Namen des Drusus trägt. Auf Einzelheiten welche diese Werke augusteischer oder kurz nachaugusteischer Zeit merkwürdig machen, können wir hier nicht eingehn.



Fig. 305. Ehrenstatuen der Livia und des s. g. Drusus aus dem Pantheon.

Als dritte Klasse der in Pompeji aufgefundenen und vorhanden gewesenen Sculpturen endlich haben wir die Darstellungen aus dem nicht individuellen wirklichen Leben, mit einem gebräuchlichen Worte die Genrebilder zu betrachten, welche der Privatliebhaberei und Laune ihre Entstehung verdanken, in Privathäusern aufgestellt waren, wie bei uns die Gyps- oder Biscuitstatuetten, und die wie diese gewöhnlich von kleinem Maasse sind. Wir finden diese Genrebilder in Marmor, Bronze und Thon und in ihnen eine ziemliche Reihe von Momenten und Situationen, die mehrfach in Beziehung zu dem Orte der Aufstellung stehen. Leider ist hier nur sehr Weniges, welches wir in Abbildungen wiederholen könnten, publicirt, wir müssen uns also darauf beschränken, als Beispiele dieser Art ausser den schon erwähnten zwei Schauspielerstatuen von Terracotta die Bronzestatuetten zweier Jünglinge zu nennen, die mit Trinkhörnern (Rhyta) in den erhobenen Händen im Tanzschritt sich bewegen und vielleicht eine Darstellung des Kottabos-

spieles enthalten, abgeb. Mus. Borb. XII. 25, ferner die Marmorstatuette eines schlafenden Fischerknaben, abgeb. Mus. Borb. IV. 54, welche am Rande des Wasserbeckens in der *Casa della seconda fontana a musaico* liegend gefunden wurde, die kleine Bronzestatuette eines unartig weinenden Kindes, abgeb. Mus. Borb. XIII. 28, diejenige eines mit einer Amphora tanzenden Alten, der nicht Silen zu sein scheint, abgeb. daselbst. Als Probe dieser Genrebilder theilen wir ausser dem bereits unter den Brunnenfiguren Figur 298 beigebrachten Knaben mit der Gans in der nebenstehenden 306. Figur die Bronzestatue eines Fischers mit, der am Rande des schon mehrfach genannten Bassin in der *Casa della seconda fontana a musaico* sass und in demselben zu angeln schien. Die Statue ist eben so schätzenswerth durch den deutlichen Ausdruck der Situation eines Menschen, welcher die Angel in's Wasser hält und mit gespanntem Blick auf das Nahen der Beute sieht, wie sie als ein Beispiel der den Aufstellungsorten angepassten Darstellungen dieser Genrebilder interessant und belehrend ist.



Fig. 306. Fischer, Genrebild von Bronze.

Von einer Verzeichnung der pompejaner Reliefe ihrem Gegenstande nach glauben wir absehn zu dürfen, während uns, ehe wir von der Plastik scheiden noch obliegt, dieselbe insgesammt einer künstlerischen und kunsthistorischen Würdigung zu unterwerfen. Auf den Versuch der letzteren ist ein besonderer Nachdruck zu legen, weil Nichts uns einen so sichern und objectiven Maassstab der aesthetischen Würdigung eines Kunstwerkes giebt, als seine kunsthistorische Betrachtung und Bestimmung. Nun trägt zum guten Glück eine nicht unbeträchtliche Zahl von pompejaner Sculpturwerken, von denen wir hier auszugehn haben werden, ein wenigstens innerhalb eines reichlichen halben Jahrhunderts festes historisches Datum, und etliche sind noch bestimmter datirbar. Es ist hier natürlich von solchen Statuen die Rede, welche entweder ihrer Lebenszeit nach bekannte Personen (Mitglieder der kaiserlichen Familie oder aus Inschriften datirbare Pompejaner) darstellen, oder welche zu Gebäuden gehören, deren Erbauungszeit wir aus Inschriften mehr oder weniger genau kennen. Die demnach erweislich jüngsten Sculpturen sind diejenigen aus dem Iseum, dessen Wiedererbauung von Grund aus nach dem Erdbeben vom Jahre 63 feststeht. Nun könnten die hier gefundenen Statuen dem älteren Bau des Tempels angehört und in dem neuen wieder

aufgestellt worden sein, allein das ist nicht eben wahrscheinlich, am wenigsten von dem Bakchus Fig. 292 *c*; keinesfalls aber gehn diese Sculpturen über die christliche Periode hinauf, und dass sie sehr mittelmässige römische Arbeiten seien, ist allgemein anerkannt. Am meisten gilt das von dem erweislich jüngsten, dem eben so geistlos wie oberflächlich gearbeiteten Bakchus, von dem sich jedoch die anderen im Bereiche des Tempels gefundenen Statuen in Nichts wesentlich zu ihrem Vortheil unterscheiden. Ferner würden auch die Thonstatuen aus dem s. g. Tempel des Jupiter und der Juno das Erdbeben, welches den benachbarten Isistempel von Grund aus ruinirte, schwerlich überstanden haben; auch sie dürfen wir demnach mit Wahrscheinlichkeit in die letzte Periode der Stadt setzen, und es lässt sich nicht läugnen, dass auch sie, namentlich die weibliche, durch übermässig lange Proportionen und manche sonstige Mängel sich mit den Statuen aus dem Iseum füglich zusammenordnen lassen. Alle diese Werke mögen denn auch in Pompeji selbst gefertigt worden sein und geben uns grade keine hohe Vorstellung von der hier in der letzten Periode herrschenden Kunstfertigkeit. Diesen jüngsten Arbeiten reihen sich dann zunächst die höchstens aus den letzten 60 — 70 Jahren Pompejis stammenden Statuen und Reliefe aus dem Tempel der Fortuna Augusta, dem s. g. Quirinustempel, dem Chalcidicum der Eumachia, dem s. g. Pantheon, ferner die Reiterstatue des Caligula, die Ehrenstatuen des T. Suedius Clemens, des Holconius und andere, namentlich in der Gräberstrasse gefundene, an. Sie sind von ungleichem Werth, allein auch die besten derselben, zu denen die Togafigur des angebl. Cicero aus dem Fortunentempel und die gerüstete des Holconius gehören, können doch auf kein weiteres Lob als auf dasjenige einer gewissen Tüchtigkeit der Arbeit Anspruch machen, an der es anderen, wie manchen der langgezogenen und oberflächlich behandelten Statuen von der Gräberstrasse, auch noch gebricht. Nehmen wir diese Sculpturen als Maassstab an, so werden wir nicht zweifeln können, dass eine ganze Reihe der früher genannten, z. B. die Venusfigur 292 *b*, die Diana Fig. 300 *b*, der Silen und die Nymphe Fig. 296 *a* u. *b*, sowie die Gruppe von Faun und Satyr in der *Casa di Lucrezio* (I. S. 295), von Bronzen wohl auch diejenige Fig. 295 *b*, endlich noch eine Anzahl hier nicht genannter und in der That ganz untergeordneter Sculpturwerke, Statuen sowohl wie Büsten und Reliefe, keiner anderen Periode als der genannten, zum nicht geringen Theil der allerletzten nach dem Erdbeben und wahrscheinlich zugleich einheimischer pompejaner Fabrik angehören.

Mit dieser ziemlich breiten Masse mehr oder weniger mittelmässiger Sculpturwerke uns hier länger zu befassen lohnt so wenig die Mühe, wie ihre Betrachtung in Natura, interessanter und wichtiger sind die Fragen, welche sich an einige andere Statuen und Reliefe knüpfen. Zunächst an die hieratisch-archaistischen; denn für wirklich alterthümlich kann ich keine von den pompejaner Sculpturen halten, welche mehr oder weniger bestimmt

alterthümliche Formen zeigen. In erster Reihe steht hier die Artemis Fig. 293, die wir nach dem oben S. 153 Gesagten, einstweilen fortfahren müssen, zu den plastischen Werken Pompejis zu rechnen. Es ist wahr, dass die Merkmale der Nachahmung des alterthümlichen Stiles, welche ich an einem anderen Orte[61]) näher erörtert habe, grade bei dieser Statue weniger fühlbar und augenfällig hervortreten, als bei manchen anderen archaistischen Arbeiten, und dass man grade sie eher als manche andere für ein Originalwerk alter Kunst halten könnte, dessen Auffindung in Pompeji dann eine ganz besondere Merkwürdigkeit sein würde. Allein vorhanden sind gewisse Kennzeichen dennoch, und wir werden sicherer gehn wenn wir die Statue für archaistisch (d. h. nachgeahmt alterthümlich) als wenn wir sie für archaisch (echt alt) halten. Ihr gesellt sich am nächsten die Statuette einer s. g. Venus Proserpina (abgeb. Mus. Borb. IV. 54), bei der aber keinerlei Zweifel sein kann, dass sie kein archaisches Originalwerk sei, und ferner kommen ein paar marmorne Oscillen mit Relief in Betracht (oben Fig. 291. vgl. Mus. Borb. X. 15 und 16), deren erstes in sehr bestimmter Weise nachgeahmt alterthümlich ist, während die Reliefe des zweiten Oscillum eigentlich nur noch Spuren alterthümlicher Formbehandlung zeigen, welche der absichtlich so arbeitenden Hand eines späten Künstlers zuzuschreiben gewiss Nichts im Wege steht. Wenn endlich Einige in der Gruppe des Bakchus und seines Satyrn (Fig. 295*b*) ebenfalls Spuren des Archaismus haben erkennen wollen, so kann ich ihnen durchaus nicht beistimmen; was hier steif und beschränkt ist, kommt auf Rechnung späteren Ungeschicks, nicht auf diejenige früher Gebundenheit in der Formgebung. Gegenüber diesen archaistischen Sculpturen entsteht nun die Frage nach ihrer wahrscheinlichen Periode. Es ist Thatsache, das die Nachahmung älterer Kunst, des wenn man so sagen darf, kirchlichen Stils, in Griechenland ziemlich früh begonnen und nicht unbeträchtliche Dimensionen angenommen hat; nicht minder aber ist bekannt, dass bei weitem die grösste Mehrzahl archaistischer Werke, die wir besitzen, aus der römischen Kaiserzeit stammt, in welcher besonders Augustus und später wiederum Hadrian eine starke Liebhaberei für die Producte der alterthümlichen Kunst besassen, welche natürlich von allen denen getheilt wurde, die irgendwie Hofluft athmeten oder mit den tonangebenden Kreisen in Verbindung standen. Echt alterthümliche Kunstwerke sich anzuschaffen war aber nicht Jedermanns Sache, und so erwuchs eine nicht unbeträchtliche Fabrikation der Nachahmung. Dieser und damit der augusteischen und nachaugusteischen Epoche nun auch unsere pompejaner archaistischen Arbeiten zuzuweisen, wird schwerlich etwas Wesentliches im Wege stehn.

Vielleicht hat sich mancher unserer Leser gewundert unter den archaistischen Werken den bronzenen Apollon Fig. 294 nicht mit aufgeführt zu finden, bei welchem allerdings gewisse Züge eines Strebens nach alterthümlicher Strenge hervortreten. Allein wir nennen diese Statue mit gutem Be-

dacht erst hier und gesondert von anderen, denn sie ist ein kunstgeschichtlich sehr merkwürdiges Stück und geht wahrscheinlich nebst einigen anderen ihr mehrfach verwandten Statuen, wie dies von Kekulé in den Ann. d. Inst. v. 1865 p. 58 sqq. fein entwickelt und begründet worden ist, auf die unteritalische Schule des Pasiteles zurück, dessen Hauptthätigkeit in die Zeit des Pompejus fällt, und dessen Charakter durch grosse Sorgfalt einerseits und gelehrtes Studium und Nachbilden älterer Werke andererseits, bestimmt wird, während noch etwa ein gewisses trocken correctes akademisches Wesen hinzukommen mag, welches schon darin seine Spur hinterlassen hat, dass wir in seinem Schüler Stephanos und wiederum in dessen Schüler Menelaos die ersten Künstler finden, welche sich in Inschriften an ihren uns erhaltenen Werken ausdrücklich Schüler eines Meisters (des Pasiteles resp. des Stephanos) nennen. Mit diesen Werken zunächst und dann mit einigen anderen offenbar verwandten[62]) hat Kekulé unseren Apollon vergleichend zusammengestellt; und wenn er ihn schliesslich als ein mögliches Originalwerk des Hauptes dieser Schule, das Pasiteles anspricht, so sehe ich keinen wesentlichen Grund ein, hiervon abzuweichen.

Griechischer Kunstübung, auf deren Gebiet uns der Apollon hinübergeführt hat und einer blühenden Periode derselben wird man sodann ohne allen Zweifel die vier schönsten Bronzen Pompejis, den Silen, den Herakles mit dem Hirsch, den tanzenden Faun und den Narciss, zuschreiben, obwohl es schwerlich möglich sein wird, ohne positiven Anhalt die Schulen oder gar die Meister zu nennen, welchen diese Werke ihren Ursprung verdanken.

Der Herakles mit dem Hirsch ist im eigentlichen Grunde keine originelle Composition; die Darstellung findet sich einigermassen ähnlich schon in einem alterthümlichen Kunstwerk, und noch mehr mit unserer Gruppe übereinstimmend in mehren Werken der ausgebildeten Kunst, welche wahrscheinlich auf eine Metope am Tempel von Olympia zurückgehn. Von einer sclavischen Nachahmung dieses oder eines anderen älteren Musters ist aber bei unserer Gruppe eben so wenig wie von absolut neuer Erfindung die Rede; die schlanken Formen des Helden können uns auf ein Muster unter den Werken des Lysippos hinweisen, von dem wir wissen, dass er die zwölf Arbeiten des Herakles in Bronzegruppen dargestellt hat. In eine nähere Verbindung als hier geschehn, darf man aber die pompejaner Gruppe mit dem Namen des grossen Meisters der jüngeren sikyonisch-argivischen Schule nicht bringen. Auch der Silen und der Faun entsprechen dem Geiste dieser Schule mehr, als dem irgend einer anderen der blühenden griechischen Kunst; aber wir müssen uns sehr hüten, in dergleichen Combinationen zu weit zu gehen, um so mehr, je weniger bestimmten Anhalt wir zur Vergleichung sowohl des Silen, der einzig in seiner Art und speciell für den Zweck erfunden ist, dem er diente, wie des Faun, zu dem sich andere Bilderwerke des bakchischen Kreises in Parallele stellen lassen, mit Werken aus dem Kunstkreise des

Lysippos haben, oder zu ermessen im Stande sind, wie die aufgeregt schwärmenden Satyrn des Praxiteles, deren Vorhandengewesensein uns allein überliefert ist, ausgesehn haben mögen. Denjenigen, welche Praxiteles für den eigentlichen Meister einer weichen und sinnlich reizenden, wenn auch von seelischen Affecten belebten Schönheit halten, mag es verführerisch nahe liegen, bei dem Narciss dieses Meisters Namen auszusprechen; wir aber halten auch hier eine vorsichtige Zurückhaltung für gerathen, und begnügen uns in dieser Statue eines der schönsten auf uns gekommenen ganz und gar griechischen Werke der besten Zeiten zu erkennen. Auch die beiden Apollonstatuen Fig. 295 *a* und Fig. 301 *b* wird man wohl ohne besonderen Zweifel als griechische Arbeiten, wenn auch von weniger hohem Range anerkennen, ohne damit die Periode ihrer Entstehung näher bestimmen zu wollen; eine Originalarbeit ist schwerlich weder der eine noch der andere.

Was die Marmorwerke anlangt habe ich schon früher ausgesprochen, dass die Herme im Peribolos des Venustempels (I. Fig. 82 S. 104) von vortrefflicher Arbeit sei, welche einen griechischen Meissel verrathe; es ist Etwas von jener fast undefinirbaren Wärme und Frische in ihren Formen, welche man auch bei den besseren römischen Sculpturen vergebens sucht; wesentlich dieselben Eigenschaften und den Charakter griechischer Arbeit legt u. A. Gerhard (Neap. ant. Bildw. No. 427) einem satyresken Hermaphroditen bei, der 1817 am Forum von Pompeji (nach Anderen ebenfalls im Bereich des Venustempels) gefunden ist, den ich aber im Museum nicht habe wiederauffinden können; und dass die Zeusbüste, wenn sie denn pompejanisch und im Jupitertempel gefunden ist, ein neues Zeugniss dafür ablegt, dass neben römischen nicht wenige Werke griechischen Meissels in Pompeji standen, wird man auch wohl zugestehn, obgleich grade diese Büste, der Inbegriff der stolzen Herrscherkraft des donnerfrohen Kronion, noch lange nicht nach Gebühr gewürdigt ist. Jedoch wir schliessen da es zu weit führen würde, alle einzelnen Sculpturwerke hier aufzuzählen, welche in bessere als die römische Kunstzeit hinaufgehn mögen, und da uns, am wenigsten an diesem Orte und in diesem Zusammenhange, nicht die Mittel zu feineren und tiefer eingehenden kunsthistorischen Untersuchungen der pompejaner Monumente geboten sind. Die Ueberzeugung, dass griechische Kunst in nicht ganz unbeträchtlichem Maasse in Pompeji verbreitet war, wird Jeder schon aus der hier gegebenen kleinen Uebersicht entnehmen, zugleich sich aber auch im weiteren Zusammenhange unserer Erörterungen der Wahrnehmung nicht entziehn, dass das Griechenthum grade in dem Kunstzweige am stärksten hervortritt, welcher mit dem specifisch Pompejanischen den wenigst innigen Zusammenhang hat, in der, wie wir schon in der Einleitung hervorgehoben haben, aus der organischen Verbindung der gesammten bildenden Kunst am meisten losgelösten Plastik.

Drittes Capitel.

Die Malerei.

Je weniger die Plastik für die Kunst in Pompeji specifisch charakteristisch ist, in desto höherem Grade ist es die Malerei; denn einmal ist in der That die Malerei in Pompeji in ganz überwiegendem Maasse geübt worden, und sodann müssen uns, wie schon in der allgemeinen Einleitung (I. S. 7) gesagt worden ist, während die pompejaner Sculpturwerke in der Masse der uns erhaltenen antiken Sculpturen fast verschwinden, die pompejanischen Wandgemälde nebst denen von Herculaneum und verhältnissmässig wenigen anderen die ganze, unwiederbringlich verlorene Malerei der Alten vertreten. Sie gewinnen dadurch in der That eine Bedeutung, welche nicht zu hoch, kaum hoch genug angeschlagen werden kann, und wir werden zugestehn müssen, dass wir trotz der vielfachen Beschäftigung mit diesen Schätzen doch noch weit davon entfernt sind, dieselben in jeder Weise und nach allen Richtungen ausgebeutet zu haben. Dass freilich die Wandgemälde Pompejis uns eine nur unvollkommene Vorstellung von der Malerkunst der Griechen geben können, das versteht sich von selbst; sehn wir auch davon ab, dass sie, die Producte einer kleinen Provincialstadt aus einer Periode der Malerei, welche der gleichzeitige Plinius als diejenige der »sterbenden Kunst« bezeichnet, keine Meisterwerke sind, dass wir also die Herrlichkeit dessen, was die grossen Künstler schufen, etwa nur in derselben Art aus ihnen zu erkennen oder zu ahnen vermögen, wie wir im Stande sind aus den gleichzeitigen Sculpturen der römischen Periode Pompejis z. B. auf die des Parthenon oder gar auf die untergegangenen Meisterwerke eines Phidias, Praxiteles, Skopas, Lysippos zu schliessen, sehn wir auch zunächst hievon ab, so bleibt es Thatsache, dass die Gemälde Pompejis in keiner Weise vermögen, uns die verschiedenen alten Schulen in ihren gewaltigen Unterschieden überwiegender Zeichnung (der sikyonischen) oder überwiegenden Colorits (der ionischen Schule), vorherrschend grossartiger und tiefsinniger Composition (der älteren attischen Meister) oder vorherrschend vollendeter und lieblicher Formgebung (der Enkausten, des Apelles, Protogenes u. A.), zu vergegenwärtigen. Die Anerkenung dieser Thatsache soll aber unsere Werthschätzung dieser Gemälde nicht verringern, sondern nur bestimmen und regeln, damit wir nicht Ansprüche erheben, die nicht erfüllt werden können und, in diesen Ansprüchen enttäuscht, geringer von den Schätzen der alten Stadt denken, als billig ist. So gut wie man, eine gleich mangelhafte Ueberlieferung in der Plastik angenommen, aus etlichen hundert Gruppen, Statuen und Reliefen aus dieser Zeit, von etwa gleichem Werthe mit den pompejaner Malereien,

freilich gewiss nicht die ganze Herrlichkeit der alten Sculptur zu ermessen vermöchte, wohl aber durch ein genaues Studium dieser Bildhauerwerke in Beziehung auf die Gegenstände und ihre Auffassung und die Art ihrer Darstellung, in Beziehung auf die Eigenthümlichkeit ihrer Formgebung und die Technik der Alten mehr lernen würde, als aus allen schriftlichen Nachrichten und Urteilen zusammengenommen, ja so gut man erst durch die Anschauung auch nur eines halben Dutzends antiker Statuen und Reliefe fähig wird, die Nachrichten und Urteile der Alten überhaupt zu verstehen: so gut bilden die pompejaner Gemälde die einzige solide Grundlage unserer Vorstellung von der Malerei der Alten überhaupt. Zeugnisse genug hierfür sind jene seltsamen Ansichten und Meinungen, die vor der Entdeckung alter Bilder über die Malerei im Schwange waren, der man z. B. entweder jede Perspective unsinnig genug absprach, oder der man höchstens eine der Perspective chinesischer Bilder ähnliche zugestehn wollte; die reliefartig componiren und in einer abstracten oder auch conventionellen Farbgebung befangen sein sollte, und was dergleichen mehr war. Jetzt erscheint uns dies freilich ziemlich absurd, jetzt ist, wir dürfen es behaupten, unser geistiges Auge geschärft und geübt genug, um die vergangene Herrlichkeit der griechischen Malerei ahnungsvoll zu erschauen, und die schriftlichen Nachrichten zu würdigen; jetzt reden wir nicht mehr von mangelnder Perspective, reliefartiger Composition, abstractem Colorit; aber was hat uns denn den Staar gestochen, was unsere Blicke geschärft und geübt, unser Urteil geläutert und uns einen Maassstab in die Hand gegeben, wenn nicht der Schatz alter Malerei in Pompeji und Herculaneum?

Niemand kann eine Folge pompejanischer Gemälde, sei es auch nur in farbigen Nachbildungen betrachten, ohne inne zu werden, dass die alten Griechen eben so sehr im Besitze des Sinnes für das eigentlich Malerische waren, wie sie der Sinn für das Plastische vor allen Völkern alter und neuer Zeit auszeichnet. Wir finden diesen malerischen Sinn, mögen wir nun die Blicke auf die Gegenstände, auf deren Auffassung und Composition, auf die Form- und Farbgebung richten. Wenn das Princip der Plastik in der Form, so liegt das Princip der Malerei in der Farbe; und wenn aus dem Grundprincip der Plastik sich als das Wesen ihrer Darstellung die reale Bildung jeder einzelnen tastbaren Form als solcher ergiebt, welche die in sich abgeschlossene Sonderexistenz jedes platischen Kunstwerkes, ja jedes Theiles eines solchen bedingt, so ergiebt sich aus dem Grundprincip der Malerei als das Wesen ihrer Darstellung das Ineinsbilden des in seiner Relation zum Ganzen aufgefassten Einzelnen. Und grade die harmonische Totalwirkung jedes pompejanischen Bildes, stelle es eine einzelne Gestalt auf einfarbigem Hintergrunde dar, wie die vielen schwebenden Figuren, oder eine grosse Gruppe von Gestalten mitten in landschaftlicher oder architektonischer Umgebung, wie in vielen mythologischen Compositionen, diese harmonische

Totalwirkung jedes Bildes bei nachlässig behandeltem und selbst mangel- oder fehlerhaftem Détail beweist für den eminent malerischen Sinn der Künstler, welche diese Gemälde schufen. Nicht weniger offenbart sich dieser Sinn in dem Colorit, das, ohne der Tiefe und Gluth unserer Oelmalerei fähig zu sein, und allerdings auch ohne sich mit der feinnüancirenden Abtönung in den Halbschatten unserer Malerei messen zu können, doch so harmonisch gewählt und behandelt ist, dass wir wohl häufig den Eindruck des Lebhaften und Glänzenden, nie aber den des Grellen und Bunten empfangen. Und endlich zeigen sich die Künstler der pompejaner Gemälde (und das dürfen wir bei den grossen griechischen Meistern in noch höherem Maasse voraussetzen) auch dadurch als echte Maler, dass sie ihren Gestalten ein glühendes, pulsirendes Leben, eine feurige Seele einzuhauchen verstehen, die namentlich aus den mit bewusster Kunst behandelten Augen spricht, diesen Lichtern des menschlichen Antlitzes, deren Reiz und Zauber die Sculptur zum grössten und besten Theil darzustellen verzichten muss.

Wir haben die charakteristischen Eigenthümlichkeiten und Vorzüge der pompejanischen Malerei hervorgehoben und nach Gebühr gepriesen, dürfen aber nun auch nicht vergessen an die Schattenseiten und Mängel, die Flüchtigkeit, zum Theil Nachlässigkeit und Laxheit in Zeichnung und Modellirung, von der wir noch unten zu reden haben werden, wenigstens zu erinnern. Damit wir aber hiermit nicht einen Tadel auszusprechen scheinen, der vielleicht unsern Lesern für die ganze alte Malerei giltig dünkte, wie dasjenige, was wir lobend erwähnt haben, so muss hervorgehoben werden, dass wir die pompejanische Malerei nur dann gerecht zu würdigen im Stande sind, wenn wir sie in Bausch und Bogen unter dem Gesichtspunkte der Decorationsmalerei betrachten. Es ist ja bekannt, dass die Malereien von dem einfachen Anstrich an durch die Nachahmung des Marmors von verschiedener Farbe, durch tapetenartige Muster, von denen bei Zahn 2. 39. eine merkwürdige Probe, durch Darstellung von Pflanzen mancherlei Art, Gebüschen, Laubgängen u. dgl., durch die phantastischen Architekturen, in denen menschliche Figuren gleichsam als Bewohner erscheinen (s. z. B. I. Fig. 83), und welche die grösseren Compositionen an den Hauptstellen, schwebende Figuren in den Nebenfeldern, Landschaften, Genrebildchen, Stillleben u. dgl. an untergeordneten Stellen umrahmen, dass, sagen wir, die Malereien durch alle diese Stufen hindurch den Schmuck der Wände in öffentlichen und gewöhnlich in viel bedeutenderer Weise in privaten Gebäuden bilden. Nun könnte man allerdings geneigt sein, den grösseren Compositionen mythologischen oder genreartigen Gegenstandes als dem bedeutendsten Zweige der pompejanischen Malereien den Charakter der Decorationsmalerei ab- und ihnen einen höheren ideellen Charakter zuzusprechen, man könnte hiebei als bezeichnende Aeusserlichkeit selbst die feste Umrahmung dieser Bilder geltend machen, welche sie aus der Wand-

fläche abheben, man könnte ferner daran erinnern, dass wie wir früher (I. S. 106, 293 f, 307) schon berührt haben, worauf wir demnächst zurückkommen, diese Bilder sogar zum Theil als Tafelgemälde in die Wandfläche eingelassen wurden. Wir aber entgegnen, dass trotz dem auch diese Bilder den gemeinsamen Charakter tragen, und dass sie ihrerseits so wenig die Beziehung zu der Gesammtdecoration der Wand aufgeben, wie andererseits die Gesammtdecoration als Umrahmung des Hauptbildes den Zusammenhang mit diesem verläugnet; ferner, dass es schwer möglich sein würde, wenn man die ganze Reihe der verschiedenen Arten der Malerei vom Anstrich aufwärts bis zum mythologischen Bilde überblickt und verfolgt, die Grenzlinie zu ziehen, welche die Decoration von der selbständigen Malerei trennt. Je mehr wir den decorativen Charakter der gesammten Malerei in Pompeji festhalten, um desto milder werden wir ihre Mängel, namentlich eine vielfach hervortretende Flüchtigkeit und eine überwuchernde Ueppigkeit und Fülle beurteilen, und desto freudiger ihre Vorzüge anerkennen, jene Heiterkeit und Luftigkeit, welche der Enge und dem Dunkel der Räume entgegenwirkte, den unerschöpflichen Reichthum in den ornamentalen Motiven, die sinnige Wahl und die passende Zusammenstellung der Gegenstände der Mittelbilder, die Uebereinstimmung der Decorationen in bald einfacheren, bald reicheren Zeichnungen und bald helleren, bald dunkleren Farben mit der Bestimmung und der Grösse des Raumes, die Harmonie in der Gesammtheit eines auf diese Weise durchaus bemalten Raumes. Auch die Thatsache, dass der Kreis der Gegenstände in den Hauptbildern bei aller Mannigfaltigkeit keineswegs ein weiter ist, sondern, wie ein gründlicher Kenner sagt, der Hauptsache nach nur die Mythen begreift, welche durch wiederholte Behandlung der Dichter und Künstler zu einem Gemeingut der gebildeten Welt, zu einer Art »mythologischer Scheidemünze« geworden waren, auch diese Thatsache wird wenn nicht allein, doch schon wesentlich aus dem decorativen Grundcharakter der Malereien erklärt. Denn Nichts ist natürlicher, als dass wir die Räume, in denen wir uns täglich bewegen, mit einem Bilderschmuck bekannter und lieber Darstellungen versehen, durch welche wir, ohne zum Nachdenken oder zum gelehrten Studium aufgefordert oder genöthigt zu sein, uns angenehm und leicht erregt fühlen. Und wenn wir in den pompejaner Wandgemälden eine vorwiegend auf das Anmuthige und sinnlich Reizende gerichtete Auffassung und Darstellung finden, so hat auch das nicht seinen entferntesten Grund in dem decorativen Grundcharakter, welcher dem Grossartigen und dem tragisch Erhabenen seinem innersten Wesen nach abgeneigt ist.

Ehe wir nun auf die einzelnen Fragen über die pompejaner Bilder eingehn, mögen noch ein paar allgemeine Bemerkungen hier ihren Platz finden, welche für ihre Beurteilung, sei es für den an Ort und Stelle befindlichen,

sei es für den auf Abbildungen allein angewiesenen, wesentlich sind. Die allermeisten Hauptbilder, wenige der neuerdings ausgegrabenen ausgenommen, sind ausgehoben und in das Museum von Neapel gebracht worden, wo sie bisher in der abscheulichsten Weise aufgestellt waren, während eine neue, die Betrachtung wenigstens ermöglichende Aufstellung erst begonnen hat. Dass man die Gemälde aus den Wänden zu denen sie gehörten, entfernt hat, mag als in den meisten Fällen nothwendig anerkannt werden; eine weitere leidige Thatsache aber ist, dass sehr viele namentlich der früher gefundenen Bilder sehr schlecht behandelt, nicht selten wiederholt mit ungeeignetem Firniss überstrichen und somit, zum Theil bis zur Unkenntlichkeit, entstellt und verschmiert sind. Dazu kommt, dass eine ganze Reihe der angewendeten Farben, durch die Feuchtigkeit, der sie Jahrhunderte lang ausgesetzt waren, angegriffen, jetzt durch Licht und Luft rasch alterirt werden, ein Uebelstand dem man erst in der neusten Zeit, wie man hofft, mit dauerndem Erfolge entgegen zu wirken gelernt hat. Wer also an Ort und Stelle das Wesen der Farbengebung studiren will, der halte sich mehr an die wenigen aus neueren Ausgrabungen stammenden noch in Pompeji befindlichen Bilder, als an die in den Säälen des Museum aufgestellten, denen gegenüber farbige Nachbildungen consultirt werden müssen. Aber freilich auch dieses mit aller Vorsicht in der Prüfung; denn leider hat sich im Ganzen nach dem Vorgange des im Uebrigen für die pompejaner Gemälde im höchsten Grade verdienten Zahn, und zwar in den Publicationen aller Völker, unsern einzigen Ternite ausgenommen, eine Behandlung festgesetzt, welche weder von der Zeichnung noch von dem meistens viel zu brillant oder zu zart behandelten Colorit der alten Bilder eine rechte Vorstellung giebt. Den in Pompeji verbliebenen Bildern gegenüber vergesse man aber ein Anderes nicht. Allerdings sieht man diese noch innerhalb des ganzen Raumes und der ganzen Umgebung für welche sie gedacht sind, allein man sieht sie, und zwar sie alle, in einer ganz anderen Beleuchtung. Jetzt sind alle Räume offen, dass hellste Sonnenlicht herrscht überall; für dieses volle, helle Tageslicht und diese allseitige Beleuchtung ist aber kein pompejaner Bild bestimmt gewesen, denn auch diejenigen, welche in Atrien und Perystilen sich befanden, waren in sehr gebrochenem Licht und von oben her entschieden beschattet, so dass sie nur Seiten- und halbes Oberlicht hatten. Noch ungleich weniger beleuchtet waren die Gemälde in den verschiedenen Zimmern, ja es ist in vielen Fällen schwer zu sagen, woher sie überhaupt die nöthige Beleuchtung empfingen. Denn die Annahme eines Oberlichts durch die geöffnete Decke, welche ein geistreicher Kenner ausgesprochen hat[63]) ist mit einzelnen Ausnahmen (s. z. B. I. S. 273) deshalb unzulässig, weil fast überall ein oberes Stockwerk nachweisbar, dagegen eine Vorrichtung, welche auf eine geöffnete Decke schliesen liesse nur ganz selten nachweisbar ist. Hoch angebrachte Fenster mögen zum Theil dem Lichte

Zugang verschafft haben, allein in den allermeisten Zimmern waren auch diese bestimmt nicht vorhanden, und in diese drang nur sehr gebrochenes Licht aus dem an sich schon schattigen Atrium oder Peristyl; noch andere scheinen ganz auf künstliche Beleuchtung angewiesen gewesen zu sein (I. S. 288). Allein wie dem auch war, so viel steht fest, dass wir die Bilder, ja die gesammte Decoration in Pompeji heutzutage, wo alle Bedeckung von oben fehlt, in ganz anderer und viel grellerer Beleuchtung sehn, als sie die Alten sahen, ein Umstand, dem mit aller Sorgfalt Rechnung getragen werden muss. Wie ganz anders die Malereien bei einer schattigen Bedachung von oben, als bei allseitiger Beleuchtung wirken, davon kann man sich am besten im s. g. Pantheon überzeugen, wo die ganze Wandfläche links vom Haupteingange erhalten und breit überdacht ist. Denkt man sich hier Alles frischer und lebhafter in der Farbe, so wird man am ehesten ungefähr den Eindruck erhalten, den die pompejaner Malerei im Alterthum hervorbrachte.

Sprechen wir nach diesen allgemeineren Betrachtungen nun zuerst von der materiellen Technik der Malerei in Pompeji.

Von den verschiedenen technischen Arten der Malerei bei den Alten, welche unter die beiden Hauptgattungen der Tafel- und der Wandmalerei fallen, ist uns in den pompejanischen Gemälden nur die letztere, die Malerei auf die Tünche der Wände erhalten. Freilich besitzen wir die sicheren Spuren, dass auch fertige Bilder in die Wände eingelassen waren, wovon schon früher mehre Beispiele angeführt worden sind, während sich andere aus den Ausgrabungsberichten[64]) und aus neueren Funden ergeben. Allein einmal ist es noch an sich zweifelhaft, ob diese eingesetzten Bilder oder ihrer auch nur einige Staffeleimalereien auf Holz waren (s. I. S. 294 vgl. Hist. ant. Pomp. I. I. p. 254), und andererseits steht es fest, dass, war dies der Fall, kein solches Bild auf Holz uns erhalten ist, da die eingesetzten Bilder, welche wir kennen, entschieden auf Stucco gemalt sind. Damit soll nun allerdings durchaus nicht bestritten werden, dass man in Pompeji auch Staffeleibilder auf Holz gemalt habe, wofür schon die zweimalige Darstellung der Malerei auf Tafeln[65]) Zeugniss ablegt; allein, da uns dergleichen Bilder, wie gesagt, aus Pompeji nicht erhalten sind, so können und müssen wir hier ganz und gar von den Erörterungen absehn, welche sich auf die Tafelmalerei der Alten, ihre Technik und ihre Resultate beziehn, und uns auf die Darstellung dessen beschränken, was über die Wandmalerei in Pompeji bisher erforscht ist.

Es ist bei dem lebhaften Interesse, welches die ganze gebildete Welt an den pompejanischen Wandmalereien nahm und nimmt, sehr begreiflich, dass man dieselben in jeder Weise und nach allen Richtungen hin, in Beziehung auf den Grund, auf die Farbenmaterialien, auf deren Auftrag vielfältig untersucht hat. Die aufgefundenen rohen und angesetzten Farben, sowie ganz oder halbzerstörte Gemälde boten diesen antiquarischen, artistischen und

12*

chemischen Untersuchungen ein wenn auch nicht überall ausreichendes, so doch ziemlich reichliches Material, und dennoch müssen wir gestehn, dass wir noch keineswegs über alle Punkte zur Klarheit und zu einer übereinstimmenden Ansicht gekommen sind. Am wenigsten Zweifel hat man und kann man nach chemischen Untersuchnngen haben über die Farbmaterialien [66]; es steht fest, dass dieselben fast ausschliesslich aus dem Mineralreich stammen, dass Pflanzenfarben ausser Kohlenschwarz gar nicht und von thierischen Farbstoffen nur der Saft der Purpurschnecke mit Kreide gemischt (*purpurissum*) und zwar sehr einzeln, und Knochen- oder Elfenbeinschwarz ebenfalls sehr selten verwendet ist. Die nachweisbaren reinen Farbenstoffe, aus denen durch Mischung die verschiedenen Nüancen und Töne hervorgingen, sind für Weiss: Kreide, nicht das sonst gebrauchte Bleiweiss (*cerussa*); für Gelb: Ocher (*sil*), je nach den Nüancen mit Kreide, sowie für die nicht seltene orange Farbe mit Mennig gemischt; für Roth: rothe Erde (Röthel), Mennig (*minium*), gebrannter Ocher und weniger Zinnober; für Blau: Kupferoxyd; für Braun: gebrannter Ocher, der jedoch seltener, als eine Mischfarbe verwendet ist, sowie alles Grün in Pompeji ebenfalls eine Mischfarbe ist.

In unzweifelhafter Weise ist auch die höchst sorgfältige Art bekannt, wie der Bewurf der Wände zur Aufnahme der Malereien hergerichtet wurde. Vitruv (7. 3, 5) giebt hierüber genaue Vorschriften, welche so ziemlich, wenn auch nicht überall und in gleichem Maasse streng, in Pompeji eingehalten sind. Zuerst wurde die Mauer mit einer nicht sehr dicken Schicht von Kalk mit Puzzolana beworfen (berappt) ohne geglättet zu werden, über diese Grundlage zog man eine oder mehre dünne Lagen feineren Kalkmörtels, über welche man dann wieder zwei oder, bei der sorgfältigsten Bereitung, drei Schichten des feinsten Mörtels legte, in welchen nach oben hin immer feiner gemahlenes Gypspulver oder Marmorpulver gemischt wurde. Hier und da ist aber auch der zermahlene Marmor in der oberen Schicht nicht so fein zerkleinert, und bewirkt in seinen Körnchen und Blättchen ein Glimmern und Glitzern der in diesem Falle nur einfarbig überstrichenen oder mit Farbe *a fresco* getränkten Wände, welches denselben ein eigenes Lüstre giebt. Jede folgende Lage wurde aufgetragen, ehe die unmittelbar vorhergehende völlig getrocknet war; die zweite und letzte Schicht wurde mit dem Schlagholz (*baculus*) festgeschlagen und geglättet, um jene Festigkeit und Glätte zu erlangen, welche wir an den Bewürfen bewundern. Mazois berichtet, dass er an mehren Stellen die Eindrücke des Streich- oder Schlagholzes von etwa 2″ Breite in dem Stucco wahrgenommen habe, welche wieder aufzufinden mir indessen nicht gelungen ist. Der Erfolg dieser sehr sorgfältigen Bereitung der Bewürfe ist eine so grosse Festigkeit, dass die Masse in sich niemals Risse bekam, und dass man sie gleichsam wie Marmorplatten von den Wänden sägen und in andere Wände einsetzen konnte, ein Verfahren, welches, wie so eben schon angeführt, bereits im antiken Pompeji mehrfach ge-

übt wurde, und welches man neuerdings wieder und zwar in ausgedehntester Weise angewendet, um alle besseren Gemälde von ihren Fundorten, wo sie durch überzogenen Lackfirniss oder vorgesetztes Glas nur unvollkommen gegen die Unbilden des Wetters geschützt werden können, in das Nationalmuseum in Neapel zu transportiren.

Ueber die Art und Weise wie nun auf den in angegebener Weise hergerichteten Bewurf die Farben aufgetragen wurden, gehn die Meinungen ziemlich weit auseinander. In den ersten Zeiten der Ausgrabungen nahm man, wie Winkelmann (Briefe §. 16 und Sendschreiben §. 46) bezeugt, ohne weitere Prüfung an, die Gemälde seien *a fresco* auf die feuchte Tünche aufgesetzt: man überzog dieselben daher sogleich mit den Conservationsfirniss und machte dadurch jede spätere, namentlich chemische Untersuchung so ziemlich unmöglich. In den neueren Zeiten sind nun allerdings mehrfache Untersuchungen gemacht, deren Resultate aber verschieden beurteilt werden. Ziemlich unhaltbar erscheint wohl die Ansicht, dass die pompejanischen Bilder enkaustisch gemalt seien, d. h. so, dass die mit Wachs oder Harz angesetzten und durch irgend ein ätherisches Oel, unbekannt welches, flüssig gemachten Farben mit dem Pinsel aufgetragen und mit einem angeglühten Eisenstabe in die Grundlage verschmolzen und zugleich vertrieben und unter sich abgetönt worden seien. Dass die Enkaustik, über welche langer Streit gewesen ist, und über die Welcker in seinen kleinen Schriften Bd. 3 S. 412 ff. am klarsten geredet hat, in Pompeji geübt wurde, ist wohl unzweifelhaft, theils durch die, wie oben S. 9 angegeben, in einem Laden der *casa del Archiduca* aufgefundenen, mit Harz präparirten Farben, die schwerlich in einer anderen Art, als eben durch Enkaustik verwendet werden konnten, theils durch ein ebenfalls schon erwähntes Gemälde im s. g. Pantheon (I. S. 117), welches, wenn nicht Alles trügt, in einer halbwegs allegorischen Manier die enkaustische Malerei darstellt (s. Welcker a. a. O. S. 426 ff.) und, wenn dieses, grade so für die Uebung dieses Kunstzweiges beweist, wie die Anm. 65 angeführten Bilder für die Uebung der Staffelei- und Tafelmalerei. Ob aber die Wände enkaustisch bemalt wurden, und nicht vielmehr nur Tafeln, die uns verloren gegangen sind, und, nach einem etwas verschiedenen Verfahren, für welches wir den Namen der Lithochromie erfunden haben, architektonische Glieder von Stein, vielleicht auch Statuen und Reliefe, das ist eine wenigstens noch nicht absolut entschiedene Frage, von der wir hier schweigen können. Nur das dürfen wir mit Sicherheit behaupten, dass die Enkaustik nicht durchgehends zur Wandmalerei verwendet wurde. Als die durchgehends angewendete Technik wird nun von einigen Forschern, wie z. B. Kugler in seiner Kunstgeschichte, die Frescomalerei betrachtet. Andere dagegen statuiren eine ganz allgemeine Malerei *a tempera* auf den trockenen Kalkbewurf, und noch Andere nehmen ein gemischtes Verfahren an, so z. B. Otfried Müller, der in seinem Handbuch der Archaeologie der Kunst

§. 319. 5 behauptet, in Herculaneum seien die Grundfarben *a fresco* die übrigen *a tempera* aufgesetzt, was natürlich für Pompeji ebenfalls Geltung hätte. Diese Behauptung wird wohl in der Hauptsache das Richtige treffen, obwohl sie die Sache noch nicht ganz erledigt. Ich glaube die Fragen wenigstens einigermaassen zu fördern, indem ich im folgenden mittheile, was ich an Ort und Stelle, zum Theil an sehr zerstörten Bildern beobachtet zu haben meine, und in Kurzem das Resultat chemischer Untersuchungen mittheile, welche ein mir befreundeter College mit einer Reihe von Proben vorgenommen hat, welche ich den gänzlich zerstörten Bildern einer bei der Ausgrabung eingestürzten Wand (in der *Casa dei Marmi* oder *del Orso*) entnahm[67].

Es sind überhaupt drei Arten der malerischen Technik nachweisbar. 1. Entschiedenes reines *fresco*. Bekanntlich beruht die Malerei *a fresco* darauf, dass die mit keinem eigenen Bindematerial angesetzte Farbe, auf den nassen Kalkgrund aufgetragen, mit demselben eine chemische Verbindung eingeht, welche sich auf mechanischem Wege nicht wieder aufheben lässt, so dass wenn man Frescofarben durch Schaben oder Absprengen entfernen will, man den Grund, in welchen sie impraegnirt sind, mit zerstören muss, wodurch unregelmässige Laesionen entstehn, innerhalb deren die tieferen, von der Farbe nicht erreichten Schichten des Bewurfes zu Tage treten. Abblättern kann deshalb *a fresco* aufgetragene Farbe nie, und eben so wenig kann sie abgewaschen werden, sondern wird nur von solchen Säuren angegriffen, welche den Kalkgrund auflösen. In dieser Weise *a fresco* gefärbt sind, soviel ich habe sehn können, ohne Ausnahme alle Wandflächen, welche die Gründe für die Malereien anderer Technik abgeben, das stimmt mit O. Müllers Behauptung genau zusammen[68]; *a fresco* gemalt sind ferner nicht selten, vielleicht immer, die Nachahmungen von bunten Steinarten, namentlich an den Sockeln und mehrfach auch an den architektonischen Gliedern, Leisten, Zahnschnitten und Friesen. Endlich gehört wohl auch das eine und das andere grössere Bild in der Mitte der Wandfläche dieser Technik; in welchem Umfange dies aber der Fall sei, kann ich nicht sagen, da ich nur ganz einzelne sichere Beispiele kenne, während in der Regel für diese Bilder eine der beiden anderen gleich zu besprechenden Arten der Malerei in Anwendung gebracht ist. Diese beiden Arten der Malerei unterscheiden sich von der eben behandelten Frescomalerei dadurch, dass sie ein Abkratzen oder Absprengen der Farbe ohne Verletzung des Grundes möglich machen, von einander aber durch Folgendes. 2. Die erstere Art derselben zeigt ziemlich dick aufliegende Farben, welche aber gegen die Ränder hin ganz dünn verlaufen, fest auf dem Grunde haften (da wo sie am dünnsten sind, am festesten) und sich wohl abschaben, aber nicht mit einer feinen Messerklinge absprengen lassen. In dieser Art von Technik sind allermeist zunächst die offenbar mit dem Lineal gezogenen Linien von Sockel und Wandeinfassungen gemalt, demnächst weitere Ornamente, viele der phantastischen Architekturen, fast

überall die Pflanzen, Blumen und Thiere an Sockeln und Wänden, auch die meisten kleinen Landschaften und nicht selten die uneingerahmt frei auf den Wänden schwebenden Figuren der Nebenfelder. Diese Technik macht durchaus den Eindruck der Leimfarbenmalerei, womit es auch zu stimmen scheint, dass die in ihr hergestellten Gegenstände und Bilder auf die bereits gefärbte Wand aufgesetzt sind, deren Grund nach ihrer Entfernung in voller Integrität hervortritt (vgl. Anm. 68); dennoch hat es nicht gelingen wollen in den bei ihr angewandten Farben chemisch auch nur eine Spur von Leim oder einem anderen organischen Bindemittel nachzuweisen, so dass, da von Fresco in eigentlichem Sinne nicht die Rede sein kann, wir über diese Technik bisher im Dunkeln sind. 3. Am eigenthümlichsten ist die zweite Art der Temperamalerei, welche dadurch charakterisirt wird, dass bei ihr der Farbenkörper weniger dick, aber gleichmässiger (nicht nach den Rändern zu dünner) aufliegt, als bei der ersteren Art, und dass er sich nicht so leicht abkratzen, wohl aber ohne Schwierigkeit in grösseren oder kleineren Blättchen von der Dicke eines Kartenblattes absprengen oder mittels einer Messerklinge abheben lässt, auch vielfach in dieser Weise abgeblättert ist, wobei denn der Grund, der gemalte sowie der nicht gemalte, unverletzt zurückbleibt. In dieser Technik sind die meisten Hauptbilder gemalt, z. B. das mit Zeus und Hera auf dem Ida, auch manche der schwebenden Figuren, nie, soviel ich gefunden habe, blosse Ornamente oder die unter 2 genannten kleinen Gegenstände. Oft ist zur Herstellung des Hauptbildes in der Mitte der Wand in dieser Technik der Platz bei der Färbung des Grundes *a fresco* ausgespart und dann, nachdem das Bild eingetragen war, über den unregelmässigen Zusammenstoss zwischen ihm und dem Frescogrunde der Rahmen nach der zweiten Technik übergemalt, so dass in diesen Fällen alle drei Arten der Technik zusammenstossen und sich mit einem Blicke übersehn lassen. In Proben von Farben, welche mit dieser dritten Art der Technik aufgetragen sind, ergaben verschiedene chemische Versuche Spuren organischer Bestandtheile, am wahrscheinlichsten von Leim, der auch deshalb nur in so ausserordentlich geringen Mengen nachweisbar sein kann, weil er im Laufe der 1800 Jahre seit seiner Verwendung versetzt sein mag. Irgend ein anderes Bindemittel wie Harz oder Eiweiss in den geringfügigen Proben, welche ich zur Untersuchung stellen konnte, nachzuweisen, ist nicht gelungen; allein alle Versuche, die wir anstellen konnten, sind weit entfernt maassgebend zu sein und müssen, ehe man ein Urteil abgiebt, mit viel reichlicherem Material wiederholt werden.

Was nun die Art zu malen, die Technik im engern Sinne oder das Machwerk anlangt, so werden darüber wenige Notizen genügen müssen, wie sie ein Laie in diesen Dingen sich aus dem Anblick der fertigen Bilder zu abstrahiren vermag. Dasjenige, was am meisten auffällt, ist das fast durchweg schnelle Verfahren, welches in den besseren Fällen den ehrenden

Beinamen eines kühnen, von grosser Sicherheit zeugenden verdient, in vielen anderen jedoch dem Tadel der Flüchtigkeit nicht entgehn kann. Im Allgemeinen scheint es, dass der Contour mit Kohle oder Kreide vorgezeichnet worden sei, in einzelnen, nicht ganz wenigen Fällen ist er in den Kalkbewurf mit einem spitzigen Instrumente vorgerissen, wie dies auch bei den gemalten Vasen vorkommt; in anderen und zwar wiederum nicht seltenen Fällen am meisten in den landschaftlichen Darstellungen, namentlich bei den Bäumen, ist es schwer zu sagen, ob von einem Umriss überhaupt gesprochen werden darf, indem den fertigen Bildern jede Contourirung fehlt, und sie mit dem Grunde wie verwaschen erscheinen, so dass man wohl in grösserer Distanz die Gebilde deutlich genug erkennt, näher tretend oder wenn man ein solches Gemälde durchzeichnen will, kaum bestimmen kann, wo die Grenzen laufen. Diese Manier giebt beinahe keine Nachbildung wieder; alle Darstellungen pompejanischer Malereien, seien es Umrisszeichnungen oder ausgeführte oder farbige Blätter, sind, abgesehn von anderen Mängeln der meisten, zu bestimmt, zu klar und scharf in der Zeichnung, nur Ternites Publicationen zeichnen sich hier auf's merkwürdigste aus, indem in ihnen durch ein höchst mühsames und künstliches Verfahren fast die ganze Zerflossenheit nebst dem eigenthümlichen kalkigen Ton der Gemälde wiedergegeben ist, so dass von diesen meisterhaften Blättern manche, wie die Originale, eine Betrachtung aus einiger Entfernung erheischen. Endlich wird noch zu bemerken sein, dass auch bei der Darstellung der reinen Ornamente, in der Malerei so gut wie bei der plastischen Herstellung in Stucco, die ganze oder theilweise Schablone beinahe niemals angewendet, sondern Alles aus freier Hand höchstens unter Vorreissung mit einer Spitze und unter Anwendung von Lineal und Zirkel ausgeführt wurde, wovon man sich leicht dadurch überzeugt, dass bei durchgehenden Ornamenten mit wiederkehrenden Formen, diese fast niemals ganz genau auf einander passen, sondern stets leise Verschiedenheiten zeigen. Vereinzelte Ausnahmen können hier kaum in Anschlag kommen und sind gewiss nicht im Stande, den bedeutenden Eindruck von Leichtigkeit und Sicherheit der Hand bei diesen alten Decorationsmalern in uns herabzustimmen. Sehr gewöhnlich nimmt die Nachlässigkeit des Machwerks nach oben hin zu, und zwar nach Maasgabe des hier immer ungünstiger werdenden Lichtes; augenscheinlich sind an einer und derselben Wand mehre Hände beschäftigt gewesen, und während ein mehr oder weniger künstlerisch gebildeter Mann die Hauptbilder und die schwebenden Figuren der Nebenfelder gemalt hat, hat ein blos handwerkermässig geschickter Gehilfe die Umrahmungen und das architektonische Ornament hergestellt, ein Verfahren, welches an und für sich, ganz besonders aber bei der Massenproduction gerechtfertigt erscheint, durch welche in wenigen Jahren ganz Pompeji mit Gemälden bedeckt worden ist.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit nun den Gegenständen der Malerei im weitesten Wortverstande zu.

Vitruv redet von fünf Klassen, in welche sich die gesammte Wandmalerei seiner Zeit eintheilen lasse, nämlich 1. Nachbildungen architektonischer Glieder und Materialien wie z. B. Marmorgetäfel in Zimmern, 2. architektonische Ansichten im Ganzen, was wir Architekturen nennen, 3. Darstellungen tragischer, komischer und satyrischer *scenae*, 4. Landschaften und 5. historische Bilder, die s. g. Megalographie, Göttergestalten, mythologische Scenen zum Theil ohne, zum Theil mit landschaftlichen Umgebungen und Hintergründen. Wir können diese fünf Klassen ohne Ausnahme in Pompeji aufweisen und es liegt nahe, die Gegenstände der pompejanischen Wandmalereien nach dieser antiken Eintheilung unsern Lesern vorzuführen. Allein zweckmässiger dürfte für eine klare Uebersicht doch folgende Eintheilung sein, der wir folgen werden. 1. Klasse: Architektur- oder Decorationsmalerei im engeren Sinne, umfassend die erste und zweite vitruvianische Klasse; 2. Klasse: Landschaftsmalerei mit mehr oder weniger Staffage; 3. Klasse: Genremalerei, zu der sowohl das eigentliche Genre, die Darstellungen aus dem täglichen Leben und als eine Art dieser Darstellungen diejenigen tragischer und komischer Scenen gehören[69], als auch das s. g. Stillleben in seinem ganzen Umfange einschliesslich Blumen und Fruchtstücke; 4. historische Malerei (Megalographie) mythologischen Inhalts, umfassend mythologische Einzelfiguren und mythologische Begebenheiten, letztere zum Theil in ziemlich ausgebildeter landschaftlicher Umgebung.

In unsere erste Klasse fallen zuerst die von Vitruv als alleinige erste Klasse genannten Nachbildungen architektonischer Materialien und Glieder, über welche hier sowohl deswegen wenige Worte genügen werden, weil dies offenbar die niedrigste Art der Malerei ist, als auch weil wir derselben bereits oben bei Besprechung der Ornamentik gebührende Erwähnung gethan haben. Die Nachbildung von architektonischen Materialien, namentlich Marmorarten durch Färben und Bemalen des Stuccobewurfs, tritt selten allein durchgeführt auf, ein interessantes Beispiel haben wir in der *casa del Fauno* kennen gelernt (I. S. 322), desto häufiger dagegen in Verbindung mit sonstiger Architekturmalerei, so z. B. marmorgetäfelte Sockel farbiger Wände, Carniese, Wandpfeiler u. a. dgl. darstellend, wovon sich Beispiele bei Zahn 2. 33, 83 und sonst finden.

Die eigentliche Malerei beginnt erst mit der zweiten Abtheilung unserer ersten Klasse, mit der Darstellung architektonischer Ansichten im Ganzen, welche zugleich den Rahmen für fast alle anderen Arten von Gemälden bilden. Diese architektonische Decorationsmalerei ist es, gegen welche sich der pedantische Vitruv 7, 5 über alle Gebühr ereifert, in denen wir dagegen die Fülle der Phantasie und die Eleganz der Ausführung zu bewundern wissen, obgleich wir dem alten Baumeister darin Recht geben müssen, dass feste

architektonische Principien nicht immer in diesen Decorationen walten, und dass ein sehr feiner Sinn für die Formen und ihre Combinationen in dem Maler leben muss, falls er nicht wirklich zu geschmacklosen Ausschreitungen oder Monstrositäten wie Vitruv sie nennt, und wie sie wirklich hie und da uns entgegentreten, sich verleiten lassen will. Bei der überschwänglichen Fülle des Einzelnen ist es beinahe unmöglich die Leistungen dieser architektonischen Decorationsmalerei ohne in's Weite und Breite zu gehn, zur Uebersicht zu bringen; eine Durchsicht der in Beziehung auf die Darstellung ganzer Wände meisterhaften Zahn'schen Blätter wird hier immer weiter bringen, als eine schriftliche Schilderung; dennoch müssen wir den Versuch wagen, unsern Lesern wenigstens einigermaassen eine Vorstellung zu geben. Die Reihe der Decorationsmalereien beginnt mit sehr einfachen. Die ganze Wand wird entweder, abgesehn von einem farbigen Sockelstreifen oder gelegentlich einem farbigen Friesstreifen, weiss gelassen z. B. Zahn II. 4, 5, 84, oder mit einer Farbe gegründet, so z. B. schwarz (Zahn II. 7, 15, 55, 74), grün (Zahn II. 44), gelb (Zahn II. 94). Diese einfarbigen Gründe werden nun durch einige einfache hell- oder buntfarbige Streifen, in denen meistens die Darstellung von Gliedern gar nicht versucht wird, horizontal in einen Sockel, eine Mitte oder eigentliche Wandfläche und einen Fries getrennt. Der Sockel, zu dem in der Regel eine dunkele Farbe gewählt wird, erhält sehr bescheidene Ornamente in einfachen Liniencombinationen (Zahn II. 7, 35, 45, 55), leichten Blättergewinden, Festons u. dgl. (Zahn II. 4, 5), einzelnen bald in Naturfarbe, bald gelb oder weiss gemalten Pflanzen, unter denen lilien- und irisartige Formen besonders hervortreten (Zahn II. 44, 84, 94), oder kleinen Thier-, meistens Vogelgestalten und Gruppen (Zahn II. 74). Die mittlere Wandfläche wird durch leichte Säulchen oder durch Arabesken, welche die Stelle jener vertreten, in verschiedene Felder, der Regel nach in ungerader Zahl, meistens in drei getheilt (Zahn II. 7, 44, 55, 74, 94), und diese Felder bleiben entweder ohne alles weitere Ornament, so dass sie gradezu nur als der Grund erscheinen, auf dem sich das eintheilende Ornament abhebt, oder sie werden mit leichten und kleinen Ornamenten belebt, z. B. mit eigenen Umrahmungen in Arabesken (Zahn II. 44), oder mit Blättergewinden und Festons, die von Säule zu Säule gehn (Zahn II. 7. 74), oder mit kleinen Bildchen in der Mitte, einem bunten Vogel (Zahn II. 4) oder Greifen und Pegasus (Zahn II. 5) oder sonstigen Thierstücken (Zahn II. 55, 74) oder irgend einem anderen kleinen Gegenstande.

Endlich der Friesstreifen wird ähnlich behandelt wie der Sockel, nur, wie er gewöhnlich von einer hellen Farbe ist, noch ungleich leichter und zarter. Man vergleiche die schon mehrmals angeführten Blätter bei Zahn.

Die horizontale Eintheilung in Sockel, Mittelfläche und Friesstreifen und die verticale der Mittelfläche in eine meist ungerade Zahl von Feldern, welche wir in diesen einfachsten Decorationen kennen gelernt haben, wird

nun in fast allen, selbst den kunstvollsten und reichsten festgehalten. Sowie wir aber bereits bei im Uebrigen einfarbigen Wänden einen verschieden gefärbten Sockel oder Fries bemerkt haben, so wird bei reicheren Decorationen diese Mehrfarbigkeit durchgeführt und vielfach auch auf die Felder der Mittelfläche ausgedehnt. Demgemäss finden wir Wände, in denen der Sockel schwarz, die Mittelfläche felderweise abwechselnd roth und grün, roth und gelb, oder roth, grün und gelb und der Friesstreifen weiss oder wieder schwarz ist (Zahn II. 34, 35, 45), oder der Sockel schwarz, die Mittelfläche blau, der Friesstreifen weiss (Zahn II. 95.). Im Allgemeinen finden wir die dunkelste Farbe im Sockel, die lebhafteste in den Feldern der Mittelfläche und die hellste im Friese, was von vollkommen gutem Geschmack zeugt, indem dies Leichter- und Lichterwerden der Farbe mit dem Aufstreben der architektonischen Ornamente durchaus übereinstimmt und den Ausdruck dieses Aufstrebens unterstützt; aber auch das Gegentheil davon kommt vor, so z. B. an einer sehr reich decorirten Wand ein gelber Sockel, rothes Mittelfeld und schwarzer Fries; und ähnlich stehn neben in der Regel sehr harmonischer auch etliche sehr unharmonische Zusammenordnungen der Grundfarben der Wände sowohl in ihrer horizontalen wie in ihrer vertikalen Flächeneintheilung. Sowie aber die Färbung der Wandfläche nimmt auch das dieselbe theilende, aus ihr hervortretende Ornament an Reichthum zu, obgleich wir auch bei drei- und mehrfarbigen Wänden noch ziemlich dieselbe Bescheidenheit in der Ornamentirung finden, wie bei ein- und zweifarbigen, z. B. Zahn II. 34, 35, 45. Meistens aber werden die einzelnen Säulen und Arabeskenpfeilerchen der Mittelfläche durch kleine Systeme von Stützen mit Gebälken und Giebeln oder mit Bogen und auch mit perspectivischen Durchsichten ersetzt, so dass hier schon das charakteristische Streben nach scheinbarer Erweiterung der Räume eintritt. Man vergleiche als Beispiele dieser Stufe Zahn II. 15, 35, 55, 66, 74, 84, 95. Hiemit Hand in Hand geht eine Behandlung der die drei Horizontalflächen trennenden Streifen als architektonische Glieder, entweder als Eierstäbe oder dergleichen oder als leichte Gebälke; ferner eine reichere Gestaltung des Ornaments im Friesstreifen, welches als die Fortsetzung oder leichtere Wiederholung der Decoration der Mittelfläche auftritt (Zahn II. 34, 35, 74, 95), und eine entsprechende Behandlung des Sockels, der sich als Basis der Architekturen der Mittelfläche gestaltet (besonders z. B. Zahn II. 15). Endlich bleibt auch die Entwickelung des Schmuckes der Mittelfelder nicht zurück, ohne jedoch bereits besonders hervorzutreten und gleichsam zur Hauptsache zu werden. Einzelne Blumen und Pflanzen, Vögel und sonstige Thiere und dergleichen Gegenstände bescheidener Dimensionen, wie wir sie in den einfachsten Decorationen kennen gelernt haben, fehlen in den etwas reicheren, von denen wir jetzt reden, so wenig (z. B. Zahn II. 6, 15, 66, 86), wie ganz ungeschmückte Felder (z. B. Zahn II. 34, 35), jedoch finden wir eben so gut schon menschliche Brustbilder

en médaillon (z. B. Zahn II. 95), Stillleben (II. 86), Landschaftchen (II. 84) und Aehnliches.

Von hier an zieht sich nun eine ununterbrochene Entwickelungsreihe bis zu den am reichsten geschmückten Wänden empor. Die Architekturen der Mittelfläche und des Frieses werden immer selbständiger und ausgebildeter. An die Stelle der kleinen Systeme von ein paar Säulchen oder der kleinen Durchsichten in einen angrenzenden Raum treten ganze Gebäulichkeiten von mehren Stockwerken mit Treppen und Balconen, Bogen- und Säulengänge, luftige Perspectiven. Hier lassen nun die Maler ihrer Phantasie Zaum und Zügel schiessen, die Mannigfaltigkeit der Formen, die meistens aus vegetabilen Elementen componirt sind, ist unübersehbar, es ist eine Architektonik, welche von keinem Material bedingt und geregelt wird, und so bauen sich diese Rohrsäulen, diese Festonsgebäude, diese Rankenbogen ins Schrankenlose nach allen Richtungen und in zwei- und dreifachen perspectivischen Durchsichten auf. Der Reichthum des Einzelnen entspricht dem der Hauptformen, da ist kein Pflanzenelement, kaum eine Thiergestalt, welche nicht benutzt würde, Geräthe und Gefässe aller Art und endlich menschliche Gestalten als Statuen und Statuetten behandelt oder auch (was freilich am wenigsten reinen Geschmack verräth) als Bewohner dieser luftigen Gebäude, müssen sich dem Ganzen einfügen, welches in lebhaften und bunten Farben wie spielend mit kecker Hand hingezaubert wird. Einzelne Beispiele können wir hier nicht mehr herausheben, Stufen kaum unterscheiden, die Zahn'schen Blätter II. 3, 6, 13, 23, 33, 43, 53, 73, 76, 83 bieten sich auch demjenigen, welcher die Originale nicht studiren kann, zu einer genussvollen und fast nicht abzubrechenden Betrachtung dar.

Wir haben schon von Anfang an darauf aufmerksam gemacht, dass mit der Entwickelung der die Wändfläche eintheilenden und umrahmenden Arabeskenarchitektur die Entwickelung der die Hauptflächen der Wand schmükkenden Bilder so ziemlich Hand in Hand geht. Da wo wir in den einfachsten Decorationen entweder die leeren Wandfelder oder auf diesen ein ganz winziges Figürchen, in den etwas reicheren etliche Médaillons, Landschaften und Stillleben fanden, da finden wir jetzt die mythologischen Hauptbilder, die wir unten näher zu betrachten haben. Hier muss nur in Beziehung auf die allgemeine Anordnung bemerkt werden, dass das Mittelfeld der Hauptfläche eine grössere Composition zu enthalten pflegt, während die beiden oder auch bei einer Fünftheilung die vier Seitenfelder entweder einzelne Figuren oder schwebende Gruppen, einzeln auch Médaillons zeigen. Als recht normale Beispiele führen wir die Zahn'schen Blätter II. 13, 23, 33, 43, 53 an. Das stufenweise bedeutendere Hervortreten dieser Bilder in den Feldern der Mittelfläche im Anschluss an die früher betrachteten kleinen Mittelbilder lässt sich sehr deutlich in den Zahn'schen Blättern II. 53, 43, 83, 13, 33, 23 und 3 verfolgen. Von ganz kleinen Dimensionen wachsen

hier die Bilder zu immer grösseren; in den Blättern 53 und 43 erscheinen sie uns geradezu nur als ein Theil der Gesammtdecoration, in den Blättern 23 und namentlich 3 dagegen ist die übrige Decoration, so reich sie in 23 erscheint, nur der Rahmen für das mythologische Hauptbild, das in 23 Achill auf Scyros, in 3 die Bestrafung der Dirke darstellt.

Durch Erwähnung dieser mythologischen Haupt- und Nebenbilder der mittleren Wandfläche sind wir jedoch mit den Figurencompositionen noch keineswegs zu Ende. Auch Sockel und Friese sind mit ihnen geziert; wo immer eine Fläche hervortritt, eine Tafel oder eine Pfeilerfläche in der Gliederung der Sockel, ein Gliederstreif im Friese, da treten uns Einzelfiguren und Figurengruppen, Jagden, Kämpfe, Wettrennen und dergleichen in zum Theil scherzhafter Behandlung entgegen, indem Genien, Amorinen und Kinder die handelnden Personen sind. Mythologische oder wenigstens im mythologischen Costüm gehaltene Genrebilder und solche im eigentlichen Sinne wechseln hier mit einander ab, und neben ihnen erscheinen Landschaften und Seestücke, Blumen- und Fruchtstücke, erscheint Stillleben in jedem Winkelchen, das die Arabesken frei lassen.

Innerhalb der gesammten Decoration der Wände also, welche die erste Klasse der pompejanischen Malerei in der beschriebenen Weise hervorbringt, werden wir die übrigen Klassen von Gemälden zu genauerer Einzelbetrachtung zu suchen haben, und zwar zunächst die zweite Klasse, die Landschaftsmalerei mit mehr oder weniger Staffage, zum Theil an den untergeordneten Stellen der Sockel und Friese, zum Theil in den Feldern der Hauptfläche der Wände. Es wird schon aus dieser Angabe einleuchten, dass die Landschaften gemäss den Stellen, die sie einnehmen, wie von sehr verschiedenem Umfang und Maassstabe, so von sehr ungleicher Bedeutsamkeit sind, mit welcher die Behandlungsweise ungefähr parallel geht. Die Reihe beginnt, um von noch geringfügigeren Gegenständen, etlichem Gebüsch, einem Baum, neben dem ein Thier weidet, und dergleichen meistens in der allerflüchtigsten Manier Hingeworfenem zu schweigen, mit Bildchen wie das, welches wir hierneben (Fig. 307) als Probe mittheilen, und welche etliche Baulichkeiten mit ein paar Bäumen und gelegentlich eine Fernsicht auf Hügel, Wald oder, wie in unserem Falle, auf das Meer enthalten, oder welche, wesentlich als Seestücke gefasst, ein dahinruderndes Schiff oder deren zwei, vielleicht neben einer Landzunge oder vor einer Insel zeigen, auf welcher ein Tempel oder ein Säulengang oder sonst ein Gebäude steht. Auch Staffage findet sich in solchen Bildern, seien es ein paar Hirten mit etlichen Thieren, oder ein Opfernder, welcher sich einem ländlichen Heiligthum nähert, oder seien es



Fig. 307. Kleine Landschaft.

launige Scenen. So zeigt uns z. B. ein kleines Bild ein Stück Ufer des Nil, aus dem ein Krokodil hervorlauert; ein Esel mit ein paar Flaschenkörben auf dem Rücken scheint trinken zu wollen, ohne das Krokodil zu bemerken, dem er gerade in den Rachen läuft, während sein Treiber ihn aus Leibeskräften am Schwanz zurückzuziehn sich bemüht.

Etwas ausgedehntere Bilder geben sodann wesentlich Veduten, namentlich vorzugsweise Hafenansichten und weitläufige architektonische Perspectiven mit Brücken, Tempeln, Säulenhallen, weiten Plätzen, ja ganzen Stadttheilen nur dass man hier nicht wirkliche Ansichten real vorhanden gewesener Baulichkeiten verstehe, sondern phantastisch gesteigerte Abbilder einer Architektonik, welche die Küsten des Golfs von Neapel zieren mochte. Wirkliche Ansichtsbilder real vorhandener Gegenden scheint dagegen Vitruv (VII. 5.) in den *varietatibus topiorum* zu verstehn, welche die ältere Wandmalerei darstellten *ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes.* Als Probe heben wir eins der weniger ausgedehnten und weitläufigen, dagegen aber besser gemalten Bilder dieser Art (Fig. 308) aus, welche eine mit mancherlei Tempeln und Hallen bedeckte Felseninsel darzustellen scheint. Andere Bilder haben einen mehr ländlichen und idyllischen und durch das Ueberwiegen der Vegetation, der Bäume und Büsche über die Baulichkeiten selbst etwas landschaftlicheren Charakter. Auch in diesen Gemälden fehlt die Staffage nicht, ist vielmehr häufig recht stark vertreten; Spaziergänger, Hirten, Landleute, Opfernde, gelegentlich auch Kinder beleben die mehr ländlichen Scenerien, Fischer mit Angeln und Netzen, Seefahrer in Ruder- und Segelschiffen die Hafenveduten. Diese Bilder entsprechen nun ganz offenbar der Art von vedutenmässiger Landschaftsmalerei, welche der römische Maler Ludius unter Augustus in Schwang gebracht hat, und von der Plinius (35, 116—117) Folgendes berichtet. »Auch Ludius zur Zeit des Augustus soll nicht um seinen Ruhm betrogen werden, indem er zuerst eine höchst anmuthige Art von Wandmalerei einführte: Villen und Hallen und Gartenanlagen, Haine, Wälder, Hügel, Wasserbehälter, Gräben, Flüsse, Ufer, wie



Fig. 308. Vedute, Felseninsel.

sie Jemand nur wünschen mochte; dazu mancherlei Figuren von Spazierengehenden, in Schiffen Fahrenden und von Menschen, welche ihre Landgüter zu Esel oder zu Wagen besuchen, ferner Fischende, Vogelsteller, Jäger, Leute auf der Weinlese. Unter seinen Werken befinden sich z. B. schöne Villen mit sumpfigem Zugange, wo die Männer keck die Frauen auf die Schultern genommen haben und nun unter ihrer Last zaghaft schwanken, und manches Witzige der Art von feinstem Salz. Er malte auch zunächst im Freien Seestädte vom reizensten Ansehn und zwar mit äussert geringem Aufwande.«

Zu eigentlicher landschaftlicher Stimmung erheben sich nur sehr wenige Bilder selbst unter den ausgedehntesten, wie jenes bei Zahn II. 60 abgebildete, welches 10 × 8 Fuss Ausdehnung hat; aber ganz absprechen kann man diese, sei sie von moderner Sentimentalität auch noch so fern, den alten Malern nicht, ja, in einigen der später zu betrachtenden Bilder mythologischen Gegenstandes finden wir die handelnden Personen in einer landschaftlichen Umgebung, aus welcher wirklich landschaftliche Stimmung hervorklingt, die mit der dargestellten Handlung in einem bewussten Zusammenhange steht. Um unsern Lesern deutlich zu machen, was wir unter der wenigstens halbwegs landschaftlichen Stimmung mancher pompejanischen und herculanensischen Bilder verstehn, heben wir aus einer uns vorliegenden Reihe ein Beispiel aus. So vedutenmässig und stimmungslos in der nebenstehenden Zeichnung Figur 309 der Vordergrund mit seiner planlosen oder wenigstens seltsamen und unklaren Architektur ist, so ganz anders wirkt die Felsenwildniss im Mittel- und Hintergrunde, die Gebirgsschlucht, an der sich Pappeln oder Cypressen hinaufziehn, welche, hinter dem entferntesten Gipfel verschwindend, uns auf eine grössere Ausdehnung dieser, nur von ein paar Hirten mit ihren Heerden oder einem Fischer am rauschenden Bache be-



Fig. 309. Beispiel einer ausgedehnteren Landschaft.

suchten und von diesen mit den Bildern ländlicher Gottheiten geschmückten Gebirgseinsamkeit hinweisen. Hiermit ist besonders die verwandt componirte Landschaft mit einem Wasserfall Mus. Borb. XI. 26 zu vergleichen, ebenso die in den *Pitture d'Ercolano* I. 46. und besonders die das. III. 53 abgebildete Landschaft.

Als letzte Klasse der Landschaftsmalereien haben wir die mit mythologischer Staffage belebten zu nennen. Um auch hier unsere Leser nicht ohne ein Beispiel zu lassen, haben wir ein Bild gewählt, welches die am felsigen Meeresufer dem Meerungethüm zur Beute ausgesetzte Andromeda und den für sie das Ungeheuer bekämpfenden Perseus oder vielleicht die ähnlich ausgesetzte und von Hercules befreite Hesione darstellt. Diese mythologische Scene ist offenbar nicht die Hauptsache in diesem Bilde, mit entschiedener Vorliebe ist die öde Felsenküse mit ihrer abgestorbenen Vegetation und dem gegen die Klippen brandenden Meere vorgestellt, und es fragt sich, ob die mythologischen Personen nicht in dem Sinne als recht eigentliche Staffage angebracht sind, um die Stimmung von wüster Einsamkeit in dem Beschauer lebendiger hervorzurufen, als der Maler sich dies ohne ein solches Beiwerk zu thun getraute. In ähnlicher Weise sind manche andere Bilder gemalt, in denen sowohl den Dimensionen wie der Ausführung nach die handelnden Personen gegen die Landschaft zurückstehn z. B. Perseus die Medusa enthauptend, abgeb. Mus. Borb. XII. 48, und dasselbe kann man von den am Esquilin gefundenen, übrigens durchaus griechischen, mindestens in die Zeit des Pompejus hinaufreichenden Odysseelandschaften[70]) sagen, »in denen wir«, um mit einem feinen Kenner[71]) zu reden, so nachlässig ihre Ausführung, welche in vielen Stücken selbst hinter der unserer Tapeten zurücksteht, auch sein mag, »die vollkommenste Uebereinstimmung der landschaftlichen Scenerien mit der dargestellten Handlung finden; die Bilder sind stumme Poësie, ganz und gar aus Homer heraus componirt, aber trotzdem überwiegt in ihnen das Landschaftliche, so dass wir sie mit demjenigen auf eine Linie stellen müssen, was wir historische Landschaft nennen«. Auf die antike und besonders



Fig. 310. Historische Landschaft.

die in Pompeji vertretene Landschaftsmalerei kommen wir nochmals zurück, wenn die anderen Gattungen der Malerei besprochen sind, mit welchen sie sich verbindet.

Fast ausschliesslich den untergeordneten Stellen in der Decoration gehören, wie die Landschaften, die von uns als dritte Klasse bezeichneten Genremalereien an. Bei der niedrigsten Art derselben, dem Stillleben, den Frucht- und Blumenstücken ist dies durchaus der Fall, wenn man jene kleinen Bildchen in den allerbescheidensten Decorationen auf der Mitte der Hauptwandfläche abrechnet. Von den sehr zahlreichen Darstellungen dieser Art können wir unsern Lesern in der nebenstehenden 311. Fig. nur eine kleine Auswahl vorlegen, welche aber vielleicht dennoch im Stande sein wird, die Gegenstände, die Composition und die Ausführung dieser Bildchen wenigstens einigermaassen zu vergegenwärtigen. Was die Gegenstände anlangt, finden wir so ziemlich alle diejenigen wieder, welche unsere modernen Maler dieses Genres darzustellen lieben, jedoch ist eine überwiegende Häufigkeit essbarer, für Küche und Tafel bestimmter Dinge und eine besonders liebevolle Behandlung dieser nicht zu verkennen. Es ist deshalb auch nicht als Zufall zu betrachten, dass in unserer Abbildung unter fünf Bildchen vier in dieses Gebiet gehören. Von geschlachteten und zubereiteten Thieren, wie das gerupfte Huhn und der ausgeweidete Hase bei uns in *a*, hätten wir noch einen ganzen Speisezettel von Fleischwaaren allein aus dem s. g. Pantheon (s. I. S. 117), vom Schinken bis zur wohlpräparirten Wachtel vorführen können, sowie gebunden daliegende Zicklein, Lämmer, Schweinchen, Hähne; neben den Fischen in *b* eine beträchtliche Auswahl anderer nebst Hummern, Krebsen, Austern, Muscheln, Polypen; neben dem Brod und den Eiern in *c* verschiedene Backwerke; neben dem Korbe voll Feigen in *e* noch Aepfel, Granatäpfel, Weintrauben, Kirschen und kleinere Beeren in Gefässen und, wenn nicht Alles trügt, so sehr dies dem bisher

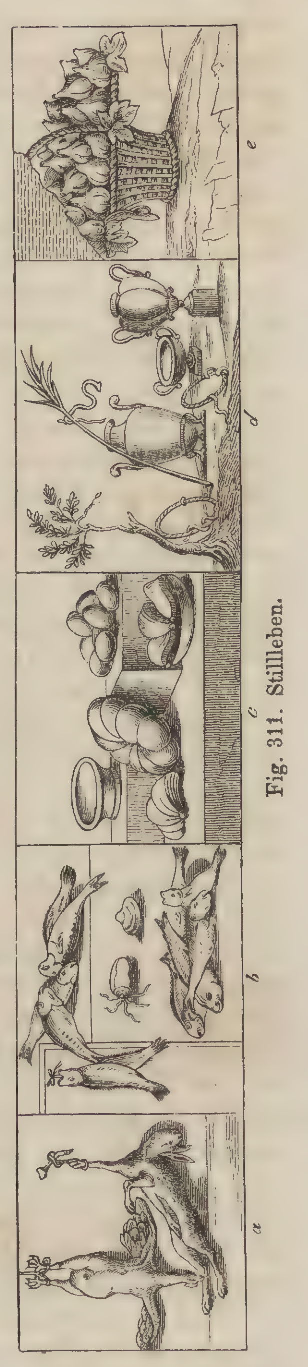


Fig. 311. Stillleben.

in der Geschichte unserer Obstsorten Angenommenen widersprechen mag, auch Orangen [72]), ferner Champignons, Zwiebeln, Carotten, Rettige u. dgl. mehr. Ebenso sind die Gefässe in *d* nur ein einzelnes Pröbchen verwandter Gegenstände; allerlei sonstiger Hausrath aus Küche und Keller, Wohn- und Studirzimmer, z. B. aus letzterem Schreibmaterialien und Bücherrollen, neben denen mehrfach kleine Haufen Münzen liegen, hätten uns ebenfalls zu Gebote gestanden. Doch müssen wir bei der Beschränkung unseres Raumes auf die ergänzende Phantasie unserer Leser rechnen und glauben dies getrost thun zu dürfen. In Beziehung auf die Composition werden wir nicht übersehn, dass die alten Maler gegen die unserigen im Nachtheil sind, sofern wir derartige Bilder aus ungleich grösseren Massen zusammenzusetzen pflegen; auch in der Anordnung können die pompejaner Maler mit den unsern nicht rivalisiren, welche vielmehr mit liebenswürdiger Naivität verfuhren, ohne eben viel zu stellen und zu legen. Von der Laune, welche sich gelegentlich in den besseren modernen Bildern dieser Art regt, sind nur sehr vereinzelte Beispiele aus Pompeji anzuführen, doch fehlen auch diese wenigstens nicht ganz. So wirkt es, um nur eines anzuführen, humoristisch, wenn von zwei Pendants auf einer Wand das eine Hahn und Henne in grösstem Behagen des Zusammenlebens darstellt, das andere den gar kläglich gebunden liegenden Hahn. Auch in der Ausführung wollen wir den neueren Künstlern, welche schon durch die Oelfarbe den alten Wandmalern überlegen sind, den Preis nicht absprechen, obgleich wir nicht verkennen dürfen, dass der effectvolle Naturalismus, welcher die Vorzüge dieses niedern Genres der Maleri ausmacht, auch in Pompeji so wenig fehlt, wie jene allerlei Lichter und Reflexe in und auf Gläsern, Metallgegenständen und Anderem.

Von Blumenstücken haben wir keine Probe mitgetheilt, weil diese durch die Bank herzlich unbedeutend sind, und Nichts enthalten, was sich unsere Leser nicht leicht selbst vorstellen könnten. Compositionen, Bouquets, Kränze und dergleichen selbständige Bilder kommen nicht vor, denn jene dünnen Festons in den Decorationen und in ein paar Genrebildchen, z. B. dem mit den kranzwindenden Genien im s. g. Pantheon, kann man nicht rechnen. Im Uebrigen beschränkt sich die Darstellung auf einzelne Blumen und Blumenpflanzen wie Iris, Lilien, Rosenstöcke und etliche andere, welche zu bestimmen ich nicht Botaniker genug bin. Vergessen dürfen wir auf diesem Gebiete nicht die Darstellung von Laubengängen, Boskets und Gärten wie z. B. im Xystus des Sallust, Bilder, welche eine Fülle von Pflanzen, belebt von bunten Vögeln, aber das Ganze in rein decorativer Manier und ohne Stimmung darstellen; vgl. z. B. Mus. Borb. XII. tav. *A. B.*

Auch die Darstellungen aus dem Thierleben sind viel unbedeutender als die unserer Künstler; ein solches liebevolles Eingehn auf das Leben und Treiben der sich selbst überlassenen Thiere, wie das unserige, ein so feines

Herausfühlen ihrer Eigenthümlichkeiten und des Humors, der in den Erlebnissen dieser Welt liegt, ist offenbar nicht die Sache der Alten gewesen. Und dergleichen finden wir nicht allein nicht in Pompeji, sondern schwerlich irgendwo noch im ganzen Kreise der antiken Kunst, so sehr dieselbe sich mit der Darstellung einzelner Thiere beschäftigt und so bewundernswürdige Thiergestalten sie geschaffen hat. Wenn aber auch die pompejanische Malerei hier nicht das Höchste geleistet hat, so hat sie doch dies Feld keineswegs unangebaut gelassen; früchtepickende Vögel, weintraubennaschende Hasen, schwimmende Fische und dergleichen fehlen auch unter den selbständigen Bildchen, von denen allein wir hier reden können, so wenig, wie selbst einige feiner beobachtete Scenen des Thierlebens, z. B. ein paar Hunde im Streit

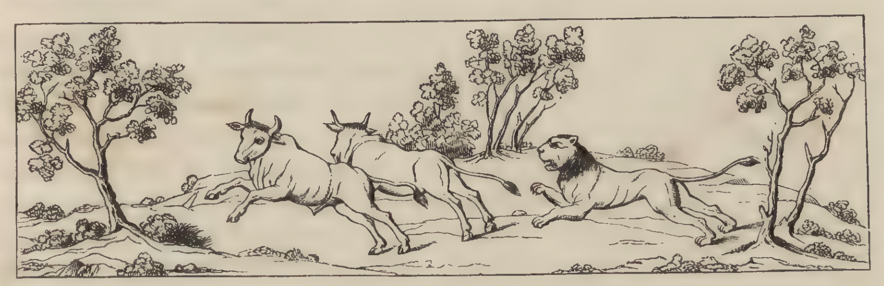
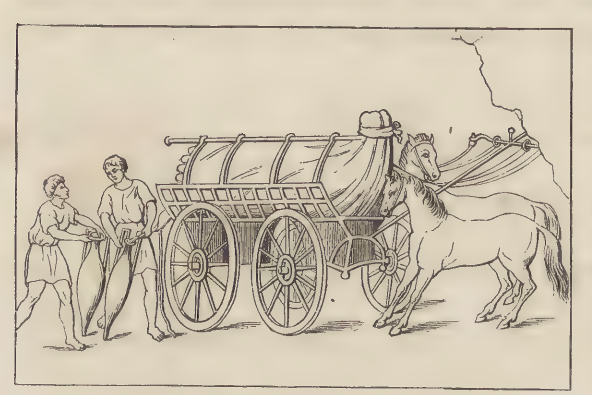


Fig. 312. Thierstück.

gegen eine grosse Katze um ein Stück Fleisch, eine Schlange, welche sich gegen eine Maus aufbäumt und diese mit dem Blicke bannt, so wenig endlich wie einige grössere Bilder in der Art des vorstehenden, welches in mässig ausgeführter Landschaft einen Löwen darstellt, der zwei voll Entsetzen fliehende Stiere jagt oder jenes schon früher (I. S. 259) erwähnte ausgedehnte Bild, welches der *Casa della caccia* den Namen gegeben hat, und von dem schon a. a. O. die auch von Anderen getheilte Vermuthung ausgesprochen wurde, dass die Thierhetzen im Amphitheater manche derartige Scenen zur Anschauung gebracht haben und so dieses Bild so gut wie das oben mitgetheilte und wie jene Bilder an der Brüstungsmauer der Arena des Amphitheaters (I. S. 168) angeregt haben mögen.

Steigen wir von diesen untergeordneten Kreisen in diejenige des Menschenlebens auf, so finden wir das eigentliche Genre, die Darstellung einzelner Scenen aus dem täglichen Thun und Treiben in nicht ganz unbeträchtlicher Zahl. In gewissem Sinne können wir schon jene früher mitgetheilten und besprochenen Bilder aus der Fullonica, welche die verschiedenen Acte der Tuchbereitung und Tuchwäsche darstellen (oben S. 16 u. 17) hieherrechnen; ohne Bedenken die oben angeführten Bilder einer Malerin, die, in ihrem Atelier von zwei Frauen belauscht, eine Bakchusherme copirt, und eines Porträtmalers in parodischer Auffassung. In einem Hause in Pompeji, in welchem

ausser einem Weinschank vielleicht ein unehrliches Gewerbe getrieben wurde, fand man die Wände des Gastzimmers mit Malereien bedeckt, in welchen verschiedene Scenen aus dem Leben dieses Hauses geschildert sind. Wir heben nur zwei gut erhaltene (abgeb. Mus. Borb. IV. Taf. A) aus; das eine zeigt uns ein Gelage von Personen ziemlich niederen Standes, die, um einen kleinen runden dreifüssigen Tisch sitzend, unter lebendiger Unterhaltung aus Bechern Wein trinken, den ihnen ein kleiner Bursche kredenzt, das andere Bild, von dem wir eine Zeichnung beifügen, lehrt uns zugleich eine nicht uninteressante Specialität des pompejanischen Alterthums kennen, einen auch noch in einem anderen Bilde ähnlich wiederkehrenden Weinwagen nämlich, auf dem der Wein in einem grossen Schlauch vor das Haus des Käufers oder Eigners gefahren wird. Diesen Schlauch müssen wir uns aus einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Thierfellen zusammengenäht und durch die grosse vorn emporgebundene Oeffnung gefüllt denken. Zum Ablassen des Weines in die Amphoren, in denen man ihn im Keller aufbewahrte, bedient man sich einer röhrenförmigen Oeffnung am hinteren Theile des Schlauches, welche aus dem Bein eines Felles gebildet scheint. Das Zusammenfallen des grossen Schlauches durch die fortschreitende Entleerung ist merkbar angedeutet, und ein guter Gedanke ist es, die Pferde losgeschirrt darzustellen, um damit anzudeuten, dass der Wagen vor diesem Hause lange anhalten, vielleicht ganz abgezapft werden soll. — Ein gut gemaltes Bildchen in der *Casa del questore* auf einem Pfeiler des Peristyls, einen Knaben oder Zwerg darstellend, der einen Affen tanzen lässt (Zahn, 2. 50), haben wir schon früher (I. S. 311) angeführt.



Figur 313. Weinwagen, Genrebild.

Manche andere derartige Bilder einzeln aufzuführen und zu beschreiben, würde uns hier zu weit führen, wir beschränken uns deshalb auf ein paar der besser gemalten, welche zugleich einen anmuthigen Gegenstand behandeln. Ein allerliebstes Bildchen, welches mehrfach, am besten aber bei Ternite I. 5. abgebildet und in mehren unter einander verwandten Wiederholungen nachweisbar ist, zeigt uns das Brustbild einer jungen Dame, welche eine offene Schreibtafel in der linken, den Griffel in der rechten Hand nachdenklich an die Lippen gelegt hält, als besinne sie sich und schwanke, ob sie eine zärtliche Botschaft dem geschriebenen Worte anvertrauen solle oder

nicht, während eine Zofe ziemlich schelmisch hinter der Herrin wartend hervorschaut, aus deren Mienen wir abnehmen können, dass die Schöne sich doch endlich entschliessen werde. Nicht ganz heterogen ist der Gegenstand eines ebenfalls von Ternite I. 1. mitgetheilten Bildes, welches eine als Muse erklärte, in tiefes Nachdenken versunken sitzende junge Dame darstellt, die in der That Nichts als Muse charakterisirt, die vielmehr alle Zeichen reiner Menschlichkeit trägt und über eine Herzensangelegenheit zu meditiren scheint. Haben sich unsere Leser etwa angesichts des vortrefflichen Ternite'schen Blattes, das wir mehrfach in unsern Zimmern eingerahmt zu sehn Gelegenheit haben, von der Richtigkeit der hier angedeuteten Erklärung seines Gegenstandes überzeugt, so wird vielleicht Mancher stutzen, wenn wir eine kleine Reihe von Bildern, in denen Amor oder Amoretten als handelnde Personen auftreten, in diese Klasse reiner Genrebilder versetzen. Und doch glauben wir dies mit vollem Rechte zu thun, indem in allen diesen Fällen die kleinen Flügelknaben rein allegorisch zu fassen sind. So, wenn in einem auf Phryne bezogenen Bilde (Mus. Borb. VIII., 5) ein Amor sich vertraulich plaudernd und nachlässig an das Knie einer leicht bekleideten und üppigen Schönen lehnt, so, wenn er auf einem anderen (Mus. Borb. IX. 3) der Schönen das geöffnete Schmuckkästchen entgegenhält (vgl. I. S. 284 u 288), so endlich, wenn in mehrfach wiederkehrenden Bildern Amor mit einem schönen Mädchen fischt. Hier bedeutet der Amor im ersten Falle Nichts als die Schönheit der Dame, deshalb ist er lässig wie sie, im zweiten den Liebreiz, der sie schmückt, im dritten die Anmuth welche die schönen Mädchen überall hin begleitet. Und das auch die Erotenverkäufe in zweien berühmten pompejanischen Wandgemälden, von denen wir das eine vorstehend aus Zahn 2. 58 haben abbilden



Fig. 314. Erotenverkauf.

lassen, während unsere Leser das andere in den Pitt. d'Ercol. III. 7, Mus. Borb. I. 3 oder in der Millin'schen mythol. Gall. 46. 193 finden, in das Gebiet dieser allegorischen Genrebilder gehören, hat schon Otto Jahn in seinen Archaeol. Beiträgen S. 211 — 221 ausführlich und geistreich nachgewiesen und begründet. In unserem Bilde werden einer schönen, erhabenen Frau, die in trübem Nachdenken auf einen Pfeiler gelehnt ist, von einem alten Vogelsteller Amoretten zum Verkaufe angeboten. Zwei sitzen noch in dem Käfig, einen holt der Händler bei den Flügeln heraus, um ihn anzubieten, während ein vierter sich hinter der Schönen versteckt hat und muthwillig hervorschaut und ein fünfter, auf den ihr Blick gerichtet ist, ihr mit zwei Kränzen entgegenfliegt. Ist auch dies merkwürdige Bild und das andere verwandte noch nicht völlig im Einzelnen erklärt, so dürfen wir doch deren Sinn im Allgemeinen als dahin feststehend betrachten, dass den Schönen manche Liebe zur Auswahl geboten wird, und dass vielleicht die Dame in unserem Bilde nach einem Verlust oder in unerfüllter Sehnsucht den ihr dargebotenen Liebesgöttern gegenüber denkt: der, den ich meine, ist es nicht! Ob sich nicht unterdessen doch der rechte heimlich bei ihr eingeschlichen hat, können wir nicht entscheiden.

Zu den auf eine Person beschränkten Genrebildern gehört ferner auch eine Reihe jener schwebenden Figuren, welche die Mitte der Nebenfelder der Hauptfläche der Wand rechts und links vom mythologischen Mittelbild



Fig. 315. Tänzerinen.

oder auch die Mitte aller Felder der Hauptfläche schmücken; unter ihnen auch jene mit Recht hochberühmten Tänzerinen, welche dem Hause *delle danzatrici* in Pompeji (8*a* im Plan) den Namen gegeben haben und zu dem Vorzüglichsten gehören was die Malerei in den verschütteten Städten geleistet hat. Man hat für diese wundervollen Gestalten, deren wir eine der grossartigsten und eine der lieblichsten ausgehoben haben, auf mythologischem Gebiete Erklärungen gesucht und einzelne derselben als Bakchantinen gedeutet; mit Unrecht; es sind menschliche Tänzerinen, vielleicht selbst aus einer der niederen Schichten der Gesellschaft, welche jene im Alterthum so vielgepriesenen kunstvollen mimischen Tänze ausführen, die wir nur mit den höchsten Leistungen unseres Ballets vergleichen können. Die ganze Folge ist von Ternite neu herausgegeben und von Welcker mit einer tief eindringenden Erklärung versehen.

In das Gesammtgebiet des Genre, aber freilich eines mythologisch eingekleideten Genre gehören sodann die sehr zahlreichen Bilder, in denen Genien oder Amoretten, kurz kleine Flügelknaben in allen möglichen menschlichen Verrichtungen, zum Theil selbst sehr prosaischen erscheinen. Von eigentlichem mythologischen Gehalt kann bei ihnen nicht die Rede sein, die dargestellten Handlungen fliessen in keiner Weise aus einem symbolischen Begriff dieser Flügelknaben, man nenne sie wie man will, sondern die Maler haben nur, wie das auch in nicht wenigen Reliefen, namentlich Sarkophagreliefen geschehn ist, der grösseren Anmuth der Form und der Heiterkeit wegen diese für erwachsene Menschen gesetzt. So finden wir diese Genien jagend, fischend, auf Wagen fahrend, musicirend, tanzend, Kränze windend, das Mühlenfest der Vestalia feiernd, so finden wir sie, um ein paar Beispiele recht augenscheinlichen Inhalts zu wählen, in zweien nachstehend wiedergegebenen Bildchen als Schreiner ein Brett zurechtsägend und gar als Schuster beschäftigt.




Fig. 316. Mythologische Genrebilder.

Als eine eigene Abtheilung der Genrebilder können wir endlich die ziemlich häufige Darstellung von Theaterscenen betrachten, die gewiss keiner anderen Kategorie von Malerei sich leichter oder nur so leicht einfügen, wie

der von uns gewählten. Bestimmte Scenen bekannter Stücke sind in den allerseltensten Fällen, wenn überhaupt mit Sicherheit, erkennbar, die dargestellten Handlungen sind nicht immer klar, am wenigsten die tragischen Scenen, in vielen Fällen jedoch, namentlich in Scenen der Komödie, wie z. B. in der folgenden als Probe mitgetheilten, so ausdrucksvoll gegeben,



Fig. 317. Komödienscene.

dass man über den Inhalt im Allgemeinen nicht zweifelhaft sein kann. In unserem Bilde sind noch die rechts und links sitzenden alten Männer zu bemerken, welche nach Wieseler's gewiss richtiger Erklärung die Theaterpolizei darstellen und als deren Platz wir uns die Nischen des Proscenium (s. S. I. 155) zu denken haben.

Hiernach bleiben uns als die letzte und Hauptabtheilung der Gegenstände pompejanischer Bilder die mythologischen zu besprechen übrig, welche meistentheils auf den Hauptstellen der Wände, in der Mitte der grossen Flächen des Mittelfeldes ihren Platz finden. Hier ist die Fülle so gross, dass wir unsere Darstellung sehr zusammenziehn müssen, wenn wir nicht aus diesem Abschnitte allein ein Buch machen wollen. Am leichtesten werden wir zur Uebersicht gelangen, wenn wir auch hier wieder Klassen unterscheiden, als welche sich uns bieten 1. mythologische Einzelfiguren, 2. kleinere meistens schwebende Gruppen, als deren Unterabtheilung wir allegorische Darstellungen betrachten können, und 3. grössere Compositionen.

Die grösste Menge der mythologischen Einzelfiguren sind schwebende Gestalten in der Art der oben angeführten Tänzerinen. Es begreift sich leicht, dass man zu diesen vorzugsweise solche Personen wählte, bei denen

das Fliegen oder das Schweben in lebhaftem Tanze, der von der Erde emporstrebt oder leicht über dieselbe hineilt, und bei denen eben deshalb das Weglassen des Bodens im Gemälde ebenfalls natürlich, nicht als blosse Licenz erscheint. Iris, Aurora, Victoria, Psyche, Hebe, allerlei Genien und Nymphen und daneben Personen des bakchischen Kreises, Bakchantinen, Maenaden, Satyrn, Centauren u. a. dgl. bilden den Hauptstamm dieser Gemälde. Jedoch sind die Einzeldarstellungen keineswegs weder auf schwebende Gestalten noch auf Personen der angedeuteten Art beschränkt, fast alle Gottheiten des Olymp sind nachweisbar und finden sich je nach dem Grundcharakter ihres Wesens stehend, thronend oder gelagert, seltener in Handlung als in derjenigen Ruhe, welche das Cultusbild auszeichnet und als Gegenstand der Verehrung erkennen lässt. Manche dieser göttlichen Einzelpersonen haben aus dem angedeuteten Grunde ein grosses Interesse, und wenngleich uns manche unbedeutende Darstellung auf diesem Gebiete entgegentritt, so fehlen doch auch wirklich grossartige und schöne Gestalten auf demselben nicht, ja wir finden selbst solche, die neben den berühmtesten Statuen als wahre Grundlagen unserer Kenntniss der Darstellung griechischer Gottheiten betrachtet werden können, wovon sich unsere Leser durch einen Blick auf die hierneben abgebildete Ceres aus der *Casa del questore*, gewiss eine der bedeutendsten und würdigsten Darstellung dieser Göttin, welche wir aus dem Gesammtgebiet der alten Kunst besitzen, leicht selbst überzeugen können. Ausser den auf der Mitte der Wandfläche frei schwebenden und den ebenfalls auf der Mitte von Wand- und Pfeilerfeldern, wie z. B. in der schon genannten *Casa del questore* (I. S. 306. ff.) statuenartig auf leicht angedeuteter Basis als selbständige Gemälde für sich stehenden und sitzenden mythologi-



Fig. 318. Ceres.

schen Einzelfiguren erscheinen solche noch mehr mitten in der architektonischen Decoration in der Art, wie auch menschliche Personen, als Bewohner der luftigen Tempelräume, oder endlich sind sie in die Decoration selbst verschmolzen und als Statuen oder Statuetten behandelt auf Consolen, Kragsteinen, Carniesen und anderen Gliedern angebracht, meistens entweder in der Farbe des Materials gehalten, aus dem sie verfertigt erscheinen sollen, oder wenigstens durch ein bescheidenes und mit der übrigen Decoration harmonirendes Colorit als das bezeichnet, was sie darstellen sollen, als Kunstwerke, Sculpturen, nicht als die lebendigen Wesen selbst.

Die zweite Klasse, welche die kleinen Gruppen umfasst, ist mit der ersten Art mythologischer Einzelfiguren am nächsten verwandt, indem diese kleinen Gruppen fast nur in der Mitte der Wandflächen und zwar meistens in den Seitenfeldern schwebend gebildet und aus dem Kreise gewählt sind, den wir oben bei den schwebenden Einzelfiguren bezeichnet haben. Ueber den künstlerischen Werth dieser Bilder, unter denen sich die reizvollsten Sachen befinden, reden wir später, hier, wo es nur auf eine Uebersicht des Stofflichen ankommt, haben wir als Gegenstände dieser schwebenden Gruppen ausser den mythologischen auch noch die allegorischen zu nennen, welche gewöhnlich so componirt sind, dass eine geflügelte Person eine zweite trägt, welche die Attribute hält. In der Weise finden wir die Poesie, die Musik, das Leierspiel, die enkaustische Malerei, den Segen des Friedens und Anderes dargestellt.

Was nun endlich die grösseren mythologischen Compositionen anlangt, ist schon früher bemerkt, dass sie aus einem bei aller Mannigfaltigkeit beschränkten Kreise von Poesie und früherer Kunst durchgearbeiteter Gegenstände stammen, sowie dass der sinnliche Reiz auf die Wahl der Stoffe bedingend eingewirkt hat. Reine Göttergeschichten sind verhältnissmässig seltener, als Darstellungen aus der Heroensage, was sich von Göttergeschichten findet, gehört überwiegend, aber freilich nicht ausschliesslich, dem bakchischen Kreise an. Die Erziehung des Bakchuskindes durch den alten Silen, Scenen aus dem Umherschweifen des Gottes mit seinem Chor von Satyrn und Bakchantinen, besonders seine Auffindung der von Theseus verlassenen Ariadne sind mehrfach (z. B. Mus. Borb. X. 43, XI. 35, XIII. 6 u. 7, Giorn. d. scavi 3. 4. tav. 7.), ja selbst häufig dargestellte Gegenstände. Neben den bakchischen Scenen kehren Jupiters Liebschaften mit Leda (z. B. Zahn II. 20, Mus. Borb. VIII. 22, X. 3, XI. 21, XII. 3), mit Danaë (z. B. Mus. Borb. II. 36, XI. 21), mit Europa (z. B. Mus. Borb. II. *A*. III. 19), auch Ganymedes' Entführung oder, genauer gesprochen, die Vorbereitungen zu derselben (z. B. Zahn II. 32, Mus. Borb. X. 56, vgl. Bull. d. Inst. 1841 p. 122) vielfach wieder, während Ganymedes' Entführung selbst in einem Stuccorelief im Tepidarium der kleineren Thermen (I. S. 197) gebildet ist. Auch auf den Iomythus bezügliche Monumente fehlen nicht (z. B. Mus. Borb.

II. 12 vgl. Bull. d. Inst. 1841 p. 124, VIII. 25, IX. 50 und weiter X. 2). Ebenso findet sich mehrfach Apollos Verfolgung der Daphne, welche im Augenblick, wo sie der Gott erreicht, in einen Lorbeerbaum verwandelt wird (z. B. Mus. Borb. X. 58, XII. 33). Häufig ist Mars' und Venus' Liebe dargestellt (z. B. Mus. Borb. I. 18, III. 35, IX. 9, X. 40) und beinahe noch häufiger Adonis, der, vom Eber verwundet, in Venus' Armen verblutet (z. B. Mus. Borb. IV. 17, IX. 37). Auch anderer Götter Liebschaften können wir anführen, Neptun und Amymone (z. B. Mus. Borb. VI. 18), Mercur und Herse (? Mus. Borb. I. 32, X. 53), Luna und Endymion mehrfach (z. B. Mus. Borb. IX. 40, XIV. 3 u. 19), Zephyrus und Flora, ein Bild, welches wegen seines in älteren Berichten gepriesenen, jetzt freilich nicht mehr bemerkbaren, sanften Helldunkels auch artistisch zu den merkwürdigsten gehört (abgeb. Mus. Borb. IV. 2, R. Rochette, Monum. inéd. pl. 9). Mag aber der eine oder der andere Gott die Hauptperson des Bildes sein, in hundert Fällen gegen zwei oder drei wird eine Liebesscene den Gegenstand ausmachen, grade so wie in der späteren Poesie alle andere Thaten der Götter und ihre vielfachen Kämpfe über der Erzählung ihrer Liebschaften und galanten Abenteuer beinahe vergessen worden sind.

Ungleich vielseitiger gestalten sich die Darstellungen aus dem Gebiete der Heroensage, obgleich doch auch hier nicht unbemerkt bleiben darf, dass gewisse erotische, sinnlich reizende oder sentimentale Gegenstände mit ganz besonderer Vorliebe häufig wiederholt worden sind. Gegen ein Exemplar eines Kampfes des Hercules, des Theseus, des Meleager oder Iason, gegen ebenso einzeln dargestellte Scenen aus den homerischen Gedichten können wir ganze Reihen von Bildern stellen, welche den an der Quelle hinschmachtenden Narciss (z. B. Mus. Borb. I. 4, II. 18, VII. 4, X. 35 und 36, XII. 7), die von Perseus befreite Andromeda, die von Theseus verlassene Ariadne, die von Hippolyt abgewiesene Phaedra (z. B. Mus. Borb. VIII. 52, XI. 2) zum Gegenstande haben.

Jedoch ist, wie gesagt, auf dem Gebiete der Heroensage diese Behandlung derartiger Stoffe nicht so überwiegend, wie auf dem der Göttergeschichten, und wir können eine ziemlich umfangreiche Gallerie heroischer Thaten aus pompejanischen und herculanensischen Gemälden zusammenstellen. Unsere Leser mögen jedoch nicht fürchten, hier den Katalog einer solchen Bildergallerie lesen zu müssen; da die Beschreibung dieser Gemälde, auch die kürzeste, viel mehr Raum erfordern würde, als wir verwenden können, und da wir unsern Lesern nicht zumuthen dürfen, ein blosses Register nicht sofort zu überschlagen, so wollen wir nur im Allgemeinen die Kreise andeuten, aus denen die Stoffe gewählt sind, und die wichtigsten Gemälde hervorheben. Von Hercules' Thaten, besonders seinen Zwölfkämpfen, sind mehre, aber nicht alle gebildet, und von seinen Erlebnissen ausser etlichen Liebschaften (Iole, Omphale, Auge) nur wenige. Zu den vorzüglichsten Bil-

dern gehört Hercules' Auffindung seines Söhnchens Telephus von der Auge, der ausgesetzt und von einer Hirschkuh gesäugt worden war (abgeb. Mus. Borb. IX. 5, vgl. XIII. 38. 39). Ein anderes, wenngleich weit unbedeutenderes Bild zeigt den kleinen Telephus auf des Vaters Knien, während die treue Hirschkuh, der der Knabe einen Zweig hinhält, zur Seite steht (abgeb. Mus. Borb. VIII. 50). Aus den Bildern dieses Kreises wählen wir eine Darstellung von Hercules' Kampf gegen den Löwen von Nemea aus, ein Bild, welches sich durch die kräftige und naturtreue Zeichnung und die lebendige Wahrheit der Composition empfiehlt. Die Art, wie Hercules hier den unverwundbaren und deshalb weder mit der Keule



Fig. 319. Hercules im Löwenkampfe.

noch mit Pfeil und Bogen zu besiegenden Löwen gepackt hat, um ihn durch den Druck der gewaltigen Arme zu ersticken, findet sich ähnlich wenigstens auf einer Reihe gemalter Vasen dargestellt, welche diese Scene behandeln, ferner auf den Münzen mehrer Städte, sowie in geschnittenen Steinen, so dass hier jedenfalls ein berühmtes Original zum Grunde liegt. Andere der bekannten Kämpfe des Helden sind mir in Wandgemälden nicht vorgekommen, doch können wir noch einige Scenen seines wunderbaren Lebens anführen, so gleich wie er als Kind die Schlangen würgt (Mus. Borb. IX. 54), sein schon früher (I. S. 305) angeführtes Abenteuer mit dem Kentauren, seine Liebe zur Auge (Arch. Zeitung 1844 Taf. 17) und einige andere, denen die neueren Ausgrabungen ein merkwürdiges Bild hinzugefügt haben, welches den Helden, seiner selbst vergessend, von Dionysos und Aphrodite bezwungen zeigt, Giorn. d. scavi 1862 tav. 7. [73])

Aus Theseus' Leben sind einige der Hauptmomente dargestellt, beginnend mit der Auffindung des Schwerdtes und der Sohlen seines Vaters, welche dieser beim Abschied von der Aethra unter einen Felsblock legte, den der erwachsene Knabe abheben sollte, um jene Gegenstände als Erkennungszeichen dem Vater zu bringen, fortgesetzt durch mehre seiner Abenteuer und Kämpfe mit Ungeheuern und Unholden, namentlich durch die mehrfach dargestellte Erlegung des Minotaur im Labyrinth zu Kreta (z. B. Mus. Borb. X. 50, 51) und abschliessend mit dem sehr oft dargestellten Verlassen der schlafenden Ariadne auf Naxos (z. B. Mus. Borb. II. 62, VIII. 4, XI. 34).

Weniger zahlreich sind die Bilder aus dem Kreise der Argonautensage und der Sage von Medea, jedoch sind eben aus diesem sowohl einige Bilder des Phrixus namhaft zu machen, welche die vom goldenen Widder in den Hellespont sinkende Helle (Mus. Borb. II. *A*, VI. 19), andere, welche den in Aea landenden Phrixus zeigen (z. B. Mus. Borb. II. 19), und ebenso ein paar Bilder, welche den Kindermord der Medea angehn (Mus. Borb. V. 33, VIII. 22, X. 21) und auf welche wir noch weiter unten zurückkommen werden.

Nicht selten sind Darstellungen der Kalydonischen Jagd oder ihrer Helden, der Atalante, des Meleager (beide ruhig gruppirt, mehrfach, z. B. Mus. Borb. VII. 2 u. 18) und Anderer, jedoch erinnere ich mich nicht, dass ein besonders hervorstechendes Bild unter denselben sei. Aeusserst häufig ist Perseus und Andromeda gemalt (Mus. Borb. V. 32, VI. 50, IX. 39), auch wie er der Geliebten das Haupt der Medusa im Quell zeigt (a. a. O. XII. 49 — 52). Neuerlich ist auch seine Kindheitsgeschichte, wie er mit seiner Mutter Danaë im Kasten auf Seriphos angetrieben ist, mehrfach zum Vorschein gekommen[74]) und darunter ein Mal in einer Gestalt, welche vielleicht auf das Original eines namhaften Meisters hinweist, wovon später. Sehr selten dagegen sind Bilder aus dem thebanischen Sagenkreise, aus Oedipus' und seiner Söhne tragischer Geschichte; ein oder das andere hieher bezogene Gemälde ist zweifelhaft und jedenfalls keines besonders bedeutend oder in irgend einer Weise ausgezeichnet, mit Ausnahme eines neuerdings gefundenen, welches im Bull. Napol. n. s. I. p. 75 eingänglich besprochen und auf Alkmaeons Muttermord bezogen wird. Dasselbe ist auch in künstlerischer Beziehung durch den hier, wie vielleicht sonst nie wieder dargestellten Schlagschatten der Personen merkwürdig. Um so häufiger dagegen sind Scenen des trojanischen Krieges und aus den ihm vorhergehenden und ihm folgenden Begebenheiten in Pompeji gemalt worden, wie sich das aus der Berühmtheit der Poesien dieses Stoffes sehr wohl begreifen lässt. Aus den vorbereitenden Begebenheiten haben wir, um nur die wichtigsten Scenen zu nennen: nächst dem Mauerbau Ilions durch Apoll und Neptun (Giorn. d. scavi 1862 tav. 6), Helena's Geburt oder, genauer gesprochen, Leda mit einem Neste, in dem die aus den Eiern geschlüpften Kinder des Jupiter, die Dioscuren Castor und

Pollux und Helena sitzen (mehrfach mit interessanten Varianten, so im Hause des tragischen Dichters Mus. Borb. I. 24 und aus neueren Funden Giorn. d. scavi 2 p. 42), sodann das Parisurteil (einmal aus älteren Funden Mus. Borb. XI. 25, einmal aus den neuesten noch nicht edirt), Paris Oenone verlassend (Zahn II. 31), Paris' und Helena's Begegnung, Iphigeniens Opferung, auf die wir noch zurückkommen, Achills Jugendgeschichten. So glaubt man seine Eintauchung in die Styx in einem Gemälde (Gell. N. Pomp. II. 42. 74) zu erkennen, dessen Deutung freilich noch begründeten Zweifeln unterliegt, so hat man dagegen mehrfach wiederholt die Erziehung des jungen Helden durch den weisen Kentauren Chiron, namentlich seine Unterweisung im Leierspiel, und zwar in einem der effectvollsten und schönsten Bilder Pompejis, welches wir in Fig. 320 wiedergeben, obwohl ein Hauptreiz desselben, das Colorit, durch welches der herrliche, lichte Jünglingskörper sich von dem dunkeln, fast braunen Leibe seines halbthierischen Lehrers abhebt, uns leider verloren geht. Auch die Entdeckung des jungen Helden, ohne den Troia nicht fallen sollte, auf Scyrus unter den Töchtern des Lycomedes, unter welche ihn Thetis verborgen hatte, weil ihm das Schicksal einen frühen Tod weissagte, falls er die Heldenlaufbahn beträte, auch diese Entdeckung durch Ulisses' List fehlt nicht, ist vielmehr in einem der reizendsten Bilder von bewegter Composition und ausgesuchter Zeichnung (Mus. Borb. IX. 6 und sonst noch mehrmals) dargestellt. Von Darstellungen etwas späterer Begebenheiten ist das Bild Mus. Borb. III. 36 hervorzuheben, das Welcker (Alte Denkmäler 4. 184) geistreich aus einer Begegnung Achills und Helenas erklärt hat.

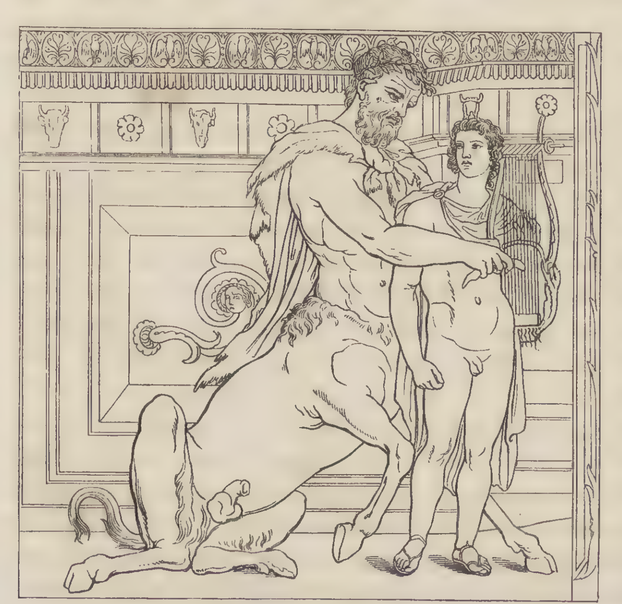


Fig. 320. Achill's Erziehung.

Von den von Homer selbst gesungenen Begebenheiten des eigentlichen Kampfes gegen Troia eignen sich nur wenige zur bildlichen Darstellung, weshalb wir deren auch verhältnissmässig nur wenige von der Kunst überhaupt dargestellt finden. Aber ganz fehlen sie auch in Pompeji nicht, nur

allein das Haus des tragischen Dichters oder das s. g. homerische Haus bietet uns drei Bilder aus dem Kreise der Ilias. Das erste derselben, von dem wir nachstehend Fig. 321 eine Zeichnung geben, stellt die Scene dar, wie Agamemnon die Herolde in Achills Zelt sendet, um demselben die schöne Briseïs wegzuführen, welche der König als Ersatz für Chryseïs verlangt, die, um Apolls Zorn zu sühnen und die Pest im Griechenlager enden zu machen, ihrem Vater zurückgegeben werden musste. Weinend tritt das schöne Mädchen von Patroclus geleitet aus dem Zelt, vor welchem der Pelide auf einem Thronsessel sitzend mit der rechten Hand das Zeichen giebt, sie den Herolden zuzuführen, die bescheiden und beklommen warten, während zugleich der Held seinen glühenden Blick auf dem Mädchen ruhen lässt, einen Blick, in dem eben so deutlich die Liebe wie der Zorn gemalt ist, mit dem Achill sich dem Gebote des Oberkönigs fügt. Das zweite Bild zeigt Chryseïs' Einschiffung (Mus. Borb. II. 57) und das dritte (a. a. O. tav. 59) stellt Jupiters und Junos Begegnung auf dem Ida[75]) in so keuscher und sinniger Weise dar, dass man dasselbe nicht genug studiren und bewundern kann. Dass auch der Streit Agamemnons mit Achill, dass Hektors Schleifung und der um die Leiche seines Sohnes bittende Priamus dargestellt ist, haben wir schon früher (I. S. 107) erwähnt. Ein paar gute Bilder, ein älteres (Mus. Borb. X. 18) und ein neueres und noch interessanteres (Giorn. d. scavi 1862 tav. 5) stellen Thetis bei Hephaestos dar, welcher ihr die neuen Waffen für ihren Sohn geschmiedet hat, und möglicherweise wenigstens ist der einsam in seinem Zelte zur Laute singende Achill in dem Bilde Mus. Borb. XIII. 37 zu erkennen.

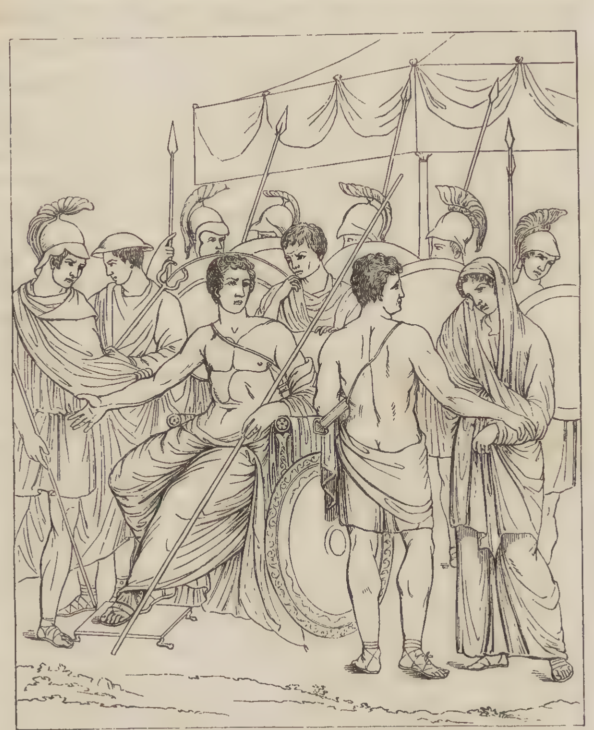


Fig. 321. Briseïs' Wegführung.

Von den nachhomerischen Begebenheiten sind nicht so viele gemalt, wie man bei ihrer poetischen Berühmtheit erwarten sollte; auszuzeichnen sind

besonders einige Darstellungen der Iphigenia auf Tauris, die Vorbereitung zur Opferung des Orest und Pylades während zwei Bilder, welche auf die Wiedererkennung der Geschwister durch jenen Brief, den Iphigenia dem Pylades übergiebt, um ihn in der Heimath an Orest zu bestellen, wie Euripides gedichtet hatte, bezogen worden waren, neuerdings anders erklärt worden sind (s. I. S. 265).



Fig. 322. Ulisses und Penelope.

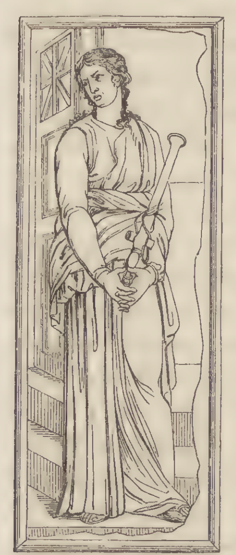
Aus der Odyssee haben wir ein Bild (Kirke und Odysseus) schon früher (I. S. 255 f.) besprochen, hier fügen wir in der nebenstehenden Abbildung ein trefflich erfundenes Bild aus dem Pantheon bei, welches im milden Geiste der Poesie jenes erste von der Magd Melantho belauschte Gespräch zwischen Penelope (die als Weberin zwei Spulen in der Hand hält) und dem als Bettler verkleideten Ulisses darstellt, und besonders der edlen, duldenden Königin bedächtige und keusche Gestalt uns in einer wahrhaft vollendeten Weise vorführt.

Während alle bisher besprochenen Bilder direct oder indirect aus griechischen Quellen geschöpft sind, haben wir zum Schlusse noch der nicht häufigen specifisch italischen Gegenstände kurz zu gedenken. Ob wirklich aus römischen Dichtern von den in Pompeji thätigen Künstlern geschöpft sei, wie es Fiorelli (Giorn. d. scavi fasc. 13 p. 17 ff.) für zwei neuerdings ausgegrabene Gemälde (a. a. O. 1862 tav. 8 und 9) annimmt, ist sehr zweifelhaft; dagegen ist z. B. die Wölfin mit den Zwillingen nachgewiesen (Bull. d. Inst. 1865 p. 234) und nicht ganz selten sind, neuerdings zusammenhangend besprochene[76]), Darstellungen von Vesta und den Laren und jene schon früher erwähnten der erst vor nicht langer Zeit erkannten, früher anders erklärten Venus Pompeiana. Vereinzelt mag sich noch einiges Andere nachweisen lassen; allein gewiss wird der gesammte Bestand des nicht aus griechischen sei es poetischen, sei es künstlerischen Quellen Abzuleitenden allezeit ein sehr geringer bleiben.

Diese Thatsache möge uns nun zu einer etwas genaueren Betrachtung der für die pompejaner Gemälde nachweisbaren oder zu vermuthenden Quellen und Vorbilder hinüberführen.

Dass in einer kleinen campanischen Landstadt nicht Künstler ersten Ranges, viel eher Handwerker die Decoration der Privathäuser und die mit denselben verbundenen Figurenbilder malten, ist so einleuchtend, dass wir specielle Beweise dafür gar nicht anzuführen brauchen. Dass nun aber diese handwerksmässigen Künstler die vielen bedeutenden, geistvollen und reizenden Compositionen nicht oder wenigstens zum kleinsten Theile erfunden haben, versteht sich wohl ebenfalls von selbst. Bei einigen wirklichen Originalen, wie den vier herculanensischen Monochromen von Alexandros von Athen und dem pompejanischen Mosaik von Dioskorides von Samos ist der Künstlername beigeschrieben. Auch ist es uns von alten Schriftstellern bezeugt, dass die Maler dieser Zeit sich vielfältig mit der Herstellung von Copien berühmter Meisterwerke befassten. Man braucht ferner nur die zahlreichen Darstellungen eines Gegenstandes, eben so viele Wiederholungen desselben Grundgedankens der Composition zu betrachten, um sich zu überzeugen, dass wir es nicht mit Originalen im eigentlichen und höchsten Wortsinn zu thun haben. Freilich ist es auf der anderen Seite wieder viel zu viel gesagt, wenn ein geistreicher Kunsthistoriker die pompejanischen Wandgemälde mit den Kupferstichen nach berühmten Gemälden vergleicht, welche unsere Zimmer schmücken; denn diese wollen und sollen doch nur ihr Original, soweit es eine andere Technik erlaubt, genau reproduciren, und es fragt sich, ob wir in Pompeji auch nur eine einzige genaue Copie eines älteren Bildes haben. In Bezug auf die nur e i n Mal vorhandenen Compositionen müssen wir diese Frage natürlich ganz unbeantwortet lassen; wenn wir aber unter den vielen Wiederholungen eines und desselben Gegenstandes (Narciss, Andromeda, Adonis, Ariadne u. a.) nicht und unter keinen Umständen zwei völlig übereinstimmende, ja kaum zwei finden, denen die feineren Motive der Composition in ihrem ganzen Umfange gemeinsam wären, so ist es augenscheinlich, dass wir von Copien im eigentlichen Sinne des Wortes, oder gar von Vervielfältigungen wie durch den Kupferstich nicht reden dürfen. In welchem Verhältniss der Abhängigkeit von berühmten Originalen dann aber die pompejanischen Gemälde stehn, und welche diese Originale gewesen sein mögen, das ist eine der interessantesten Fragen, auf die wir leider eine nur im Allgemeinen sich haltende und im Besonderen sehr unvollständige Antwort zu geben im Stande sind. Denn, so seltsam es klingen mag, nur für zwei oder drei Bilder ist es möglich, bestimmte Vorbilder und das Verhältniss zu diesen Vorbildern als Copie und freie Nachbildung nachzuweisen oder zu vermuthen. Das einzige Bild, welches wir, wenn auch nicht mit Gewissheit, so doch mit grosser Wahrscheinlichkeit als Copie, d. h. als bewusste und beabsichtigte Reproduction eines litterarisch überlieferten Meisterwerkes betrachten können, ist die in Fig. 323 abgebildete Medea nach Timomachos von Byzanz. Es darf nämlich nach neueren Unter-

suchungen, namentlich die Welckers in seinen kleinen Schriften III. S. 450 ff., als wahrscheinlich betrachtet werden, dass diese Medea sowie der ihr als Pendant dienende rasende Aiax eine Einzelfigur gewesen, der entweder die Kinder, welche sie zu ermorden im Begriffe steht, nicht, wie in anderen Bildern, beigegeben oder neben der dieselben nur als Beiwerk behandelt waren. Das Hauptinteresse und die Meisterschaft des Bildes lag in der Darstellung des Zauderns und des schweren inneren Kampfes, den Medea kämpft, ehe sie sich zu der That entschliesst, und eben dies Zögern könnte, um Welckers Worte zu gebrauchen, nicht vollkommener ausgedrückt sein, als dadurch, dass, wie in dem Wandgemälde, Medea sinnend und mit sich kämpfend das Schwerdt in den gefalteten Händen noch ruhen lässt, während sie es in anderen Bildern schon zieht, wenn nicht gar gebraucht.


Fig. 323. Medea nach Timomachos.

In dem anderen Bilde, der technisch geringen, aber der Composition nach wichtigen Iphigenienopferung in dem Hause des tragischen Dichters, von der wir uns nicht versagen können, den Lesern eine leicht skizzirte Zeichnung Fig. 324 vorzulegen, ist der Gegenstand, so viel wir zu erkennen vermögen, mit Selbständigkeit vom Maler aufgefasst, ein Grundmotiv aber und einen besonderen Umstand, der sich auch in einer, im Uebrigen verschiedenen plastischen Darstellung desselben Gegenstandes, in dem Relief der berühmten Ara des Kleomenes in Florenz, wiederholt, hat er aus einem hochberühmten Bilde dieses Gegenstandes von Timanthes entnommen. Dieser stellte nämlich in den um das Schlachtopfer versammelten Personen, Kalchas, Ulisses, Menelaus und dem Vater der unglücklichen Jungfrau, Agamemnon, die verschiedenen Grade der Theilnahme und Traurigkeit in besonders meisterhafter Weise dar, und zwar bei dem Vater durch das vortreffliche Motiv, dass er ihn abgewandt mit ganz verhülltem Haupte bildete, nicht, wie die Alten missverstehen, weil die heftige Traurigkeit seine Züge zu


Fig. 324. Iphigenienopferung.

sehr entstellt haben würde oder weil der Künstler sich nicht getraut hätte, den höchsten Grad der Betrübniss und des Grames in unverhüllten Gesichtszügen darzustellen, sondern weil es eine sehr natürliche Sitte war, im höchsten Schmerz das Antlitz und die hervorstürzende Thräne zu verhüllen, und weil der Maler durch seinen verhüllten Agamemnon in der Seele des Beschauers ein ungleich erschütternderes und gewaltigeres Bild des Vaterschmerzes erregte, als er durch irgend ein Mittel hätte darstellen können. Nicht allein dieses specielle Motiv hat unser Gemälde wie andere Kunstwerke aus Timanthes' Gemälde entnommen, sondern auch das Grundmotiv der abgestuften Theilnahme und Betrübniss in den handelnden Personen, die freilich andere sind und die anders handeln als bei Timanthes. Offenbar kann man deshalb unser Gemälde nicht entfernt eine Copie des alten Meisterwerkes nennen, sondern muss dasselbe als eine selbständige und mit veränderten Mitteln beschaffte Reproduction des in jenem gelegenen Hauptgedankens bezeichnen. Zu diesen beiden seit langer Zeit bekannten Bildern hat sich neuerdings ein drittes gesellt, für welches man das Vorbild in dem Werke eines namhaften griechischen Meisters, des Artemon zu suchen geneigt sein kann. Nach Plinius (35. 139) stellte Artemon die von Seeräubern (*praedones*), wie gewöhnlich gelesen wird oder von Fischern (*piscatores*), wie eine Variante bietet, angestaunte Danaë dar, d. h. ohne Zweifel die in ihrem Kasten auf Seriphos gelandete, von Diktys und den Seinen aufgefischte Heroine. Wenn wir nun in einem neuerdings aufgefundenen Bilde (vgl. oben S. 208 und Note 74) eben diese Scene erkennen dürfen, so liegt der Gedanke an eine Nachahmung des Bildes des Artemon nicht eben all zu fern; während sich der Grad der Genauigkeit in der Nachahmung natürlich gar nicht bestimmen lässt. Endlich hat ganz neuerdings Helbig (Ann. dell. Inst. 1865 p. 330 ff.) mit guten Gründen wahrscheinlich gemacht, dass in dem von ihm (Mon. d. Inst. VIII. 22) publicirten Bilde mit Iphigenia in Tauris die Gruppe der gefesselten Freunde Orestes und Pylades, aber auch nicht mehr, auf ein Gemälde des schon genannten Timomachos von Byzanz zurückgehe.

In den beiden zuerst genannten Gemälden aber sind uns die Extreme in der Wiederdarstellung älterer Vorbilder und Muster gegeben und damit ein fester Maassstab zur Beurteilung des Verhältnisses, in welchem die reproducirende Kunst in Pompeji zu ihren Originalen steht. Welches aber diese Originale waren nachzuweisen oder zu errathen, dürfte wohl nie gelingen, obgleich es für mehre Bilder versucht ist. Es ist wahr, dass man bei Betrachtung der Gemälde Pompejis häufig an Bilder bekannter Meister erinnert wird, aber bei genauerer Betrachtung ergiebt sich immer geringere Uebereinstimmung, und es ist eben so wahr, dass wir von den berühmtesten Bildern der grossen Maler aus der Zeit vor den Diadochen Alexanders nicht ein einziges als Original der pompejanischen Gemälde annehmen können, was sich zum grossen Theile daraus erklärt, dass die von jenen Meistern behandelten

Stoffe sich nicht zu Zimmerdecorationen eignen, zum geringeren Theile wohl auch daraus, dass die pompejaner Künstler die Unmöglichkeit begreifen mochten, mit ihren technischen Mitteln Bilder nachzuahmen, deren Hauptwerth in der vollendeten Behandlung einer ganz anderen Technik und in dem Resultat derselben, glänzendem Colorit und feiner Nüancirung bestand. Auffallend auf den ersten Blick ist, dass die pompejanischen Wandgemälde so gut wie niemals weder dem Gegenstande noch der Auffassung desselben und der Composition nach mit Vasenbildern auch der spätesten Stilarten zusammenkommen, was in der That nur in ganz einzelnen Beispielen und auch in diesen nur in sehr allgemeiner Weise der Fall ist; doppelt auffallend muss diese Thatsache denen sein, welche da wähnen, dass in die Vasenmalerei eine reichliche Masse von Vorbildern bedeutender Künstler, ja von grossen Wandmalereien hinübergegangen sei. Wer dagegen von der fast ausnahmelosen Originalität der Vasenmalereien überzeugt ist, in denen sich freilich gewisse Muster, aber nur nicht Vorbilder der grossen Malerei, nicht selten wiederholen, wer dabei die verschiedenen Gesetze verschiedener Arten der Technik erwägt und den veränderten Geist früherer und späterer Zeiten nicht ausser Augen lässt, der wird die erwähnte Thatsache leicht erklärlich finden. Wer aber bedenken mag, wie reich Griechenland an vortrefflichen Künstlern war, die nicht zu den ersten zählten, deren Namen uns nicht einmal überliefert sind, der wird es um so eher aufgeben, die Vorbilder der pompejanischen Gemälde auf den höchsten Höhen der Kunst unter den Hauptwerken der grössten Meister zu suchen, wie man in der neuesten Zeit auch im Gebiete der Sculptur dahin gelangt ist, die Zurückführung der uns erhaltenen Bildwerke auf litterarisch bekannte Meisterwerke nur in sehr beschränktem Maasse zu versuchen. Mit Sicherheit dagegen können wir annehmen, dass die Muster, Vorbilder und Quellen unserer Künstler in ihren mythologischen Megalographien griechische Werke gewesen sind, wie denn der Geist griechischer Kunst in den bedeutenderen Malereien der verschütteten Städte ganz unverkennbar waltet und webt, und es hat grosse Wahrscheinlichkeit für sich, dass, wie neuerdings mehrfach (u. A. auch von Helbig a. a. O.) ausgesprochen ist, die nächsten Vorbilder der pompejaner Gemälde in dem Kreise der hellenistischen Malerei zu suchen sind, über deren Schöpfungen unsere litterarischen Quellen, welche sich hauptsächlich mit den Leistungen der eigentlichen Blüthezeit beschäftigen, uns nur sehr unsichere Kunde geben. Für die gesammte Decoration aber müssen wir Einflüsse römischer Kunst um so sicherer annehmen, als uns das Aufkommen derjenigen phantastischen Architekturmalerei, die wir kennen gelernt haben, in Rom unter Augustus bezeugt wird, und auch für die Landschaften, namentlich die mit Staffage, und besonders wieder die mit komischer Staffage der schon oben hervorgehobene Einfluss des Ludius augenfällig ist. Können wir somit unter den Urbildern

der pompejaner Künstler wenigstens im Allgemeinen ältere und jüngere unterscheiden, so wird es dagegen kaum möglich sein, die Gemälde selbst auch nur in dem Maasse wie die Sculpturen oder die Werke der Architektur nach kunstgeschichtlicher Abfolge zu ordnen. Es ist freilich anzunehmen, ja fast als gewiss zu betrachten, dass, während die überwiegende Masse der Bilder, welche auf die Wände selbst gemalt sind, wie diese, der letzten Periode der Stadt nach dem Erdbeben von 63 angehören, wir in den nicht so ganz seltenen Beispielen von in die Wände eingelassenen Gemälden Werke der früheren Periode vor uns haben, welche aus durch das Erdbeben zerstörten oder beschädigten älteren Bauten haben ausgehoben und in die neugebauten Wände eingefügt werden können. Und zwar als Bilder von besonderem Werthe, welche zu conserviren die Mühe des Aussägens und Wiedereinfügens lohnte. Dies wird auch durch den Werth mehrer derartiger Bilder, namentlich z. B. derjenigen in der *Casa di Lucrezio* (I. S. 294) vollkommen bestätigt. Allein mit der Möglichkeit zwei Perioden, eine ältere im Allgemeinen und eine allerjüngste, in den Malereien Pompejis zu unterscheiden ist doch für ihre kunstgeschichtliche Anordnung nur sehr Weniges gewonnen, da einerseits die Masse des der jüngsten Periode Angehörigen so überwiegend gross ist, dass das Aeltere dagegen fast verschwindet, und da andererseits uns jedes sichere Kriterium abgeht, um unter dem Aelteren nun wieder chronologisch feiner zu unterscheiden oder demselben eine bestimmtere Periode anzuweisen. Denn nach dem blossen besser und schlechter kann hier offenbar schon deshalb nicht geordnet werden, weil keineswegs alle Bilder, welche aus der Zeit vor dem Erdbeben stammen mögen, unbedingt allen denen aus der letzten Periode an künstlerischem Werth überlegen sind; und somit wüsste ich in der That nicht, wo man eine nur einigermassen sichere Handhabe finden wollte, um das Datum zu erforschen, bis zu welchem hinauf überhaupt die uns erhaltenen Malereien Pompejis zu setzen wären.

Suchen wir deswegen schliesslich, uns über den Stil und den künstlerischen Werth der pompejanischen Wandgemälde, abgesehen von der im ersten Abschnitt hervorgehobenen Wichtigkeit, die sie für uns und unsere Erkenntniss der alten Malerei haben, nach blossen künstlerischen Gesichtspunkten zu orientiren, so wird es unmöglich erscheinen, über den letzteren ein allgemein giltiges Urteil abzugeben, und zwar deshalb, weil die Bilder unter sich von durchaus verschiedenem Werth sind, und man im Grunde nicht einen, sondern verschiedene Maassstäbe zur Beurteilung mitbringen muss. Der sehr ungleiche Werth der verschiedenen Gemälde leuchtet sofort ein, möge man die Wahl des Gegenstandes und seine Auffassung, die Composition, die Zeichnung, das Colorit, oder welche Seite der künstlerischen Ausführung immer in's Auge fassen. Beschränken wir aber unsere Betrachtung und Vergleichung auch auf die einzelnen Gattungen, die wir so eben kennen gelernt und unterschieden haben, so bleibt auch hier die

bezeichnete Ungleichheit sehr fühlbar. Wir lenken, um uns genauer zu orientiren, unsere Aufmerksamkeit zuerst auf die Figurenbilder, besonders auf die mythologischen. Hier finden wir in den Gegenständen höchst interessante und bedeutende neben sehr gleichgiltigen und trivialen, sehr ernste, würdige, pathetische neben nicht allein heiteren und leicht anmuthigen, sondern neben recht ordinären und schmutzigen. Im Allgemeinen aber wird man in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle eine sehr glückliche Wahl des Gegenstandes anerkennen müssen, rede man von seinem geistigen Gehalt und Interesse oder von seiner klaren und vollständigen Darstellbarkeit und Abgeschlossenheit, oder von seiner Anlage zur formalen Schönheit. Es sind gewiss nur sehr wenige Gemälde vorhanden, welche nicht eine in sich vollendete oder sich vollendende und deshalb aus sich selbst verständliche und erklärbare Handlung enthielten, die, bei vorausgesetzter Kenntniss der allgemeinen mythologischen Grundlage, selbst für uns keines Commentars bedürfen, wie viel weniger für die alten Beschauer, der die Begebenheit bis zu dem zufällig zur Darstellung gewählten Moment erzählt, bedurften eines Commentars, wie er für nur zu viele unserer modernen s. g. geschichtlichen Bilder Bedingung des Verständnisses ist. Durchaus vermieden, ja dem gesunden und gleichsam instinctiven Sinn der Alten für die Grenzen jeder Kunst vollkommen fremd ist jene symbolisch-allegorische Malerei, welche unsere moderne Kunst auf bedenkliche Abwege zu führen droht. Ueberall ist mit dem Idealismus der Auffassung der gesundeste Naturalismus der Darstellung verbunden, wobei es allerdings nicht verkannt werden darf, dass den alten Malern in ihrem von vorn herein aus idealen und realen Elementen gemischten Mythus ein Gebiet offen stand, welches uns Modernen grösstentheils verschlossen ist und durch kein Analogon ersetzt wird. Auch auf die Composition äussert die glückliche Wahl und die frische und natürlich einfache Auffassung des Gegenstandes ihren Einfluss. Man hat vielfach von einer plastischen oder gar einer reliefartigen Compositionsmanier der alten Malerei geredet; dieselbe lässt sich aber in der That so wenige der wirklichen Vorzüge oder Vortheile malerischer Composition über die plastische entgehen, dass wir im Grunde das sogenannte plastische Compositionsprincip, um von dem angeblichen reliefartigen gar nicht zu reden, das, abgesehn vielleicht von einem einzigen, halbwegs archaistischen Gemälde, dem vielbesprochenen Iphigenienopfer Fig. 324, welches sich in der That mit geringen Veränderungen als Relief würde componiren lassen [77]), schwer nachzuweisen sein dürfte, dass wir das plastische Compositionsprincip nur in der grossen Klarheit und Einfachheit der Compositionen zu finden vermögen, welche wahrhaftig kein Mangel und keine Schwäche, sondern ein grosser Vorzug vor der Verworrenheit und Unklarheit sehr vieler modernen Compositionen ist. In anderem Sinne kann man ein plastisches Compositionsprincip, wenn man nur wirklich weiss, worin dieses besteht, bei den Gemälden Pompejis nicht zugestehn. Allerdings sind die Figuren

in Haltung und Bewegung, im Nackten, wie in der Gewandung, abgesehn von einer nicht sehr grossen Reihe rasch hingeworfener, vielleicht von ganz untergeordneten Handwerkern in Dutzendmanier gemalter Bilder und abgesehn ferner von einigen häufig wiederkehrenden Proportionsfehlern, z. B. im Verhältniss der Köpfe zur Körperlänge, präcis gezeichnet und sauber modellirt, allerdings, wie vielleicht ein moderner Maler sagen würde, »mehr gedacht als gefühlt«; aber ist das ein Mangel, fragen wir, ist das unmalerisch und sind unsere nach Akademiemodellen und Gliederpuppen »gefühlten« Figurencompositionen vorzüglicher? Allerdings sind gehäufte und unnöthige Verkürzungen mit wunderbar feinem Takt und unaussprechlicher Geschicklichkeit vermieden, aber ist das ein Mangel oder ist das unmalerisch, wenn trotzdem keine Stellung und Bewegung zu kühn erscheint und ihre Mannigfaltigkeit den höchsten Grad erreicht? Und wie sehr die alten Maler Pompejis sich des Vorzugs malerischer Darstellung gegen die plastische in der Composition der Bewegungen bewusst waren, das mögen den Denkenden jene schwebenden Figuren und Gruppen lehren, Figuren und Gruppen, welche plastisch eben so unmöglich wären, wie sie nur einer Malerei möglich waren, die nicht durch die Aengstlichkeit realistischer Motivirung, wie unsere moderne, eingeengt war. Diese Tänzerinen, diese Bakchantinen, diese Kindergestalten schweben uns entgegen oder an uns vorbei aus dem einfarbigen Grunde der Wand, diese Satyrn oder Bakchanten umarmen die schönen, üppigen Genossinen, tragen sie, schwingen sie empor, diese Centauren galoppiren dahin, sei es gemächlich eine anmuthige Bakchantin auf dem Rücken wiegend, sei es von ihr zu rascherem Laufe gespornt, sei es mit ihr musicirend; aber wie? nicht mit Anstrengung vom Boden emporspringend, nicht von Flügeln oder von einer kümmerlich verstandesmässig conventionell hinzugethanen Wolke unterstützt: sie schweben wie von innerem Schwunge getragen, als hätte die Bewegung und Leidenschaft des Gemüthes die Schwere des Körpers überwunden, als höbe und schwänge sie die unendliche Lust des Daseins. Und doch sind es nicht Schatten- und Nebelbilder, doch erscheinen sie im vollen Farbenglanze des Lebens, und doch macht eben dieses pulsirende und glühende Leben in den schönen von leichtflatternden Gewändern umrahmten Körpern uns dieselben glaublich und begreiflich, ohne dass wir nach den materiellen Bedingungen fragen. Diese Compositionen sind malerisch und zwar im eminentesten Sinne. Und nicht minder malerisch sind die grossen, gedrängten und vielfach bewegten Gruppen wie die Wegführung der Briseïs oder wie Achills Entdeckung auf Scyros oder der Bakchus als Kind auf dem Stierwagen aus der *Casa di Lucrezio* oder die Säugung des Telephoskindes durch die Hirschkuh und viele andere, die hier nicht abermals aufgeführt werden können. Mag hier jene Vertiefung der Gründe fehlen, deren wir uns rühmen, plastisch ausführbar sind diese Compositionen nicht, sondern sie beruhen auf der Harmonie der Farbe, auf deren Gegen-

einander- und doch Zusammenwirken. Dies zeigt sich ganz besonders, wenn man späte Sarkophagreliefe vergleicht, in welche nach einer neuerdings mit besonderer Feinheit gemachten Bemerkung nicht selten malerische Compositionen hinübergenommen sind, welche als solche sich in der plastischen Ausführung besonders deutlich fühlbar machen.

Ein plastisches Element der Composition hat man ferner noch darin sehn wollen, dass die Hintergründe und Umgebungen der Personen in Figurencompositionen nur beiläufig und untergeordnet behandelt seien. Zunächst ist diese Behauptung so in Bausch und Bogen keineswegs zuzugestehn, vielmehr muss hier sehr genau unterschieden werden. Es giebt Bilder genug, in denen die genannten Dinge nicht wesentlich untergeordneter behandelt sind, wie sie ein guter moderner Maler behandeln würde, dem es darauf ankommt, seine Figurencomposition als die Hauptsache, die Umgebung als die Nebensache erscheinen zu lassen. Wir brauchen nur an fast alle Darstellungen von Andromeda's Befreiung, an die Bilder zu erinnern, in denen Perseus der Befreiten das Haupt der Medusa im Spiegel der Quelle zeigt, an die mehrfachen Wiederholungen der verlassenen Ariadne, an mehr als einen Narciss in der Einsamkeit am Quell, an Gemälde wie diejenigen mit dem Raub des Hylas (Ant. di Ercol. IV. 31, Mus. Borbon. I. 6), oder an das ganz neuerlich publicirte aus der *Casa d'Ifigenia* (Mon. d. Inst. VIII. 22), in Beziehung auf welches Helbig (Ann. 1865 a. a. O.) auch über das Beiwerk und seine malerische Bedeutung gute Bemerkungen macht, sowie an manches Andere. In diesen Bildern, um von den S. 192 erwähnten zu schweigen, welche auf der Grenze der beiden Gattungen: Landschaft mit Staffage und Figurenbild mit landschaftlichem Hintergrunde stehn, in denen die Umgebung die Situation und ihre Stimmung entweder bedingt oder aufklärt, oder wo vollends, wie in dem Hylasraub, das Landschaftliche gewissermaassen die Deutung, den innersten Sinn der persönlichen Begebenheit enthält, kurz in allen den Fällen, wo die Landschaft oder die sonstige Umgebung mehr als äusserlich mit dem Hauptgegenstand zusammenhangt, ist die Umgebung freilich nicht zu selbständiger Bedeutung gesteigert, was ein unbedingter Fehler sein würde, wohl aber mit dem ganzen Naturalismus behandelt, der sie zum integrirenden Theil der Composition erhebt. Wo aber dagegen die Umgebung gleichgiltig für die Handlung, wo sie unbedeutend an sich ist, wie z. B. ein Zimmer eines Hauses, in dem eine Begebenheit spielt, die auch in einem anderen spielen könnte, da ist diese Umgebung selten ganz unterdrückt, wohl aber leichthin gehalten, mehr angedeutet als ausgeführt. Mag man, unfähig zu erkennen von wie feinem Takt der alten Maler dies zeugt, die Aufmerksamkeit nicht auf irrelevante Nebendinge ablenken zu wollen, ein solches Verfahren, welches übrigens auch grosse moderne Künstler eingehalten haben, mangelhaft finden, aus einem unmaleri-

schen, aus einem plastischen Compositionsprincip wird man es nach dem Mitgetheilten mit Fug nicht ableiten dürfen.

Als ein plastisches Element in der antiken Malerei, besonders in den pompejanischen Wandgemälden hat man es endlich bezeichnet, dass der Ausdruck in den Köpfen mangelhaft und gleichgiltig wie die Einen, bescheiden und zurückhaltend wie die Andern sagen, vorgetragen sei. Auch diese Behauptung ist nur sehr theilweise richtig; abgesehen von der antiken Malerei schlechthin und dem, was sie in nicht wenigen Bildern namhafter Meister, eines Parrhasios, Timanthes, Aristides u. A., in ethischem und pathetischem Ausdruck geleistet hat, finden wir unter den pompejanischen Bildern genug Beispiele eines sehr energisch dargestellten Ausdrucks des Gefühles und der Leidenschaft in den Köpfen, um uns zur Zurückweisung jener Behauptung in ihrer Allgemeinheit berechtigt zu fühlen. Wir brauchen nur, um sehr Bekanntes zu nennen, an die Medea, an den Achill bei der Wegführung der Briseïs, an die Theilnehmer an Iphigeniens Opferung, an den Orest und Pylades, an den Thoas und selbst an den Wächter neben ihm in dem so eben (S. 216) angeführten Iphigenienbilde zu erinnern. Trotzdem wollen wir zugestehn, dass in der grossen Mehrzahl der Fälle der Ausdruck in den Köpfen minder lebhaft, minder fein ist, als er in moderner Malerei sich zeigt, wollen hervorheben, dass namentlich die leiseren Schwingungen des Gemüthes in Freude und Wehmuth sich äusserst selten auf den Gesichtern spiegeln. Wenn dies aber ein Mangel ist, so sollte man sich doch ja hüten, diesen Mangel ohne Weiteres als ein Princip, oder gar als ein plastisches Princip der Malerei anzusprechen. Wissen wir denn etwa, dass die pompejaner Künstler dritten und vierten Ranges der schweren und grossen Aufgabe, einen feinen seelischen Ausdruck in die Köpfe zu legen, gewachsen waren? dass nicht etwa reines Unvermögen zu dieser Leistung, einer der schwierigsten der Malerei, die gleichgiltigen und ausdruckslosen Gesichter erzeugt hat, auf die man sich beruft, um ein plastisches Princip zu vertheidigen? Wahrhaftig, wenn man sieht, dass die Darstellung heftiger Gemüthsbewegungen angestrebt und, als die relativ leichtere, gelungen ist, so ist es nur consequent, die mangelhafte Fähigkeit der Künstler als Factor in die Rechnung zu stellen. Aber sei immerhin die Mässigung im Ausdruck ein Princip der alten Malerei, so ist damit noch lange nicht bewiesen, dass es ein plastisches Element sei, um so weniger, als wir von der früher allerdings allgemein geglaubten These von der Ruhe als dem Princip plastischer Composition mit Fug und Recht merklich zurückgekommen sind. Und wenn wir, wie gesagt, die heftigen Bewegungen der Seele unumwunden in den pompejaner Wandgemälden dargestellt und nur die leiseren Erregungen mangelhaft ausgedrückt finden, während umgekehrt in der Plastik der Alten ein Abdämpfen im Ausdruck gewaltiger Leidenschaften behauptet wird, und eine gar nicht zu beschreibende Feinheit in der Darstellung milder

Gemüthsbewegungen und Stimmungen unbestreitbare Thatsache ist, wo bleibt da, fragen wir, das Vergleichbare? wo die Begründung der Thesis, der mangelhafte oder bescheidene Ausdruck in den Köpfen pompejanischer Gemälde beruhe auf einem plastischen Princip der alten Malerei?

Wenden wir zunächst unsere Aufmerksamkeit auf das Colorit, so ist schon gesagt, dass die Eigenthümlichkeit der Technik jene Klarheit, jene Gluth und Zartheit des Colorits der Oelmalerei nicht zuliess, so dass man die pompejaner Bilder nicht mit modernen Oelgemälden, sondern nur mit dergleichen Fresken überhaupt vergleichen darf. Im Uebrigen fehlt gewiss keine Stufe von der sattesten bis zur lichtesten Farbe, und gerade durch bewusste und absichtliche Zusammenstellung der Gegensätze sind die vortrefflichsten Effecte erzielt. So z. B. in dem oben mitgetheilten Bilde von Achills Erziehung, wo der Gegensatz in der lichten, blühenden Carnation des halbgöttlichen Knaben und den schweren braunrothen Tinten in dem Körper seines halbthierischen Lehrers nicht effectvoller dargestellt sein könnte; so ebenfalls in den schwebenden Gruppen der Bakchanten und Bakchantinen. Wenn hier die männlichen Körper fast bronzefarben gehalten sind, so mag man darin eine Nachahmung der von südlicher Sonnengluth gebräunten Hautfarbe, welche man noch heute an neapolitanischen Fischern und Lazaronen sieht, erkennen; wenn aber die weiblichen Körper daneben, was keineswegs etwa in gleichem Maasse der heutigen Wirklichkeit entspricht, von der durchsichtigsten Klarheit des Teints sind, ohne dass sie als wesentlich verhüllter, also geschützter gegen Luft und Sonne gegeben werden, so wird man nicht wohl umhin können, in der gegensätzlichen Färbung des einen Geschlechts und des anderen eine bewusste Absicht des Malers, ein bestimmtes Streben nach Effect des Colorits zu erkennen. Und dies um so mehr, da ein solches Princip der Carnation in der ganzen alten Malerei gewaltet zu haben scheint, und in allerrohester Weise noch in den älteren gemalten Thongefässen auftritt, auf denen die Männer schwarz und die Weiber und Kinder weiss gemalt sind.

Wenn die Farbgebung in der Behandlung und Combinirung dieser Gegensätze, welche sich ähnlich im Verhältniss des Nackten zur Gewandung wiederfinden, als sehr durchdacht erscheint, so äussert sich in der Zusammenstellung der Farben in grösseren Compositionen ein höchst bedeutender Sinn für das Harmonische. Fast niemals werden wir Farben neben einander finden, welche das Auge unangenehm berühren, der Accord der Farbe, den die moderne Optik berechnet hat, tritt uns auf überraschende Weise aus den besseren pompejanischen Gemälden entgegen. Deshalb sind, wie ebenfalls schon früher erwähnt, die guten Bilder, so farbig sie sein mögen, niemals bunt und grell, und nur die Tiefe und Sättigung besonders in den Schattenpartien können wir vermissen. Dies hangt mit einem anderen Umstand zusammen, den wir als charakteristisch hervorheben müssen. Die Beleuchtung

in den pompejanischen Gemälden ist in der Regel so klar und gleichmässig, dass man ihr eine gewisse Kälte nicht absprechen, ja, dass nur ein einziges neuerdings aufgefundenes Bild genannt werden kann, in welchem, wie es scheint, zu besonderem Zwecke die handelnden Personen einen Schlagschatten auf den Boden werfen (s. oben S. 205). Ob dies nicht, hier so gut wie an modernen Fresken, zum grossen Theile ein Resultat der Technik und des Stiles sei, wollen wir nicht entscheiden. Thatsache ist es wenigstens, dass die alte Malerei, so viel wir von ihr aus schriftlicher Ueberlieferung wissen, weder lebhafte Lichteffecte noch eine feine Abtönung des Lichtes entbehrte, in Pompeji aber ist eine virtuose oder effectvolle Behandlung der Beleuchtung wohl ohne Beispiel; denn auch das Bild, welches man als Beispiel des Gegentheils anzuführen pflegt, die von uns schon früher erwähnte Hochzeit des Zephyrus und der Flora, ist, obwohl es, ehe es durch sogenannten Conservationsfirniss in den traurigen Zustand versetzt worden, in dem man es heute sieht, zartere Lichteffecte gehabt haben mag, als andere, wie vielfach gesagt worden ist, doch wohl von dem effectvollen Helldunkel moderner Bilder immer weit entfernt gewesen. Auch was von einem Bilde der Leda mit dem Schwan (Zahn II. 20) Zahn sagt, der Hintergrund sei in einem sehr warmen Ton, »wie bei einer Vision« gehalten, lässt sich heute nicht mehr controliren und ist an sich nicht eben ganz verständlich. Jedenfalls sind solche Bilder Ausnahmen, und für die gewöhnliche Behandlung ist die Erklärung nicht schwer zu geben. Der Hauptgrund der klaren und gleichmässig hellen Beleuchtung ist nämlich in der Bestimmung der Bilder zu Decorationen der an sich wenig erleuchteten Gemächer zu suchen, in denen dunkel gehaltene Bilder von sehr geringer Wirkung sein würden, während der Lichteffect der Farben bei den Figuren oft genug durch den dunkeln Grund der Wände von denen sie sich abhoben, gesteigert worden ist. Sähen wir die Bilder an ihrem ursprünglichen Ort und unter den Bedingungen, unter denen sie die Alten sahen, so würden wir die Beleuchtung in denselben und die Lebhaftigkeit ihrer Farbe wahrscheinlich noch anders würdigen, als wir es jetzt in der Regel thun.

Was die anderen Gattungen in der Malerei in Pompeji anlangt, glauben wir denselben mit den Bemerkungen, mit welchen wir die mitgetheilten Proben begleitet haben, in der Hauptsache genug gethan zu haben. Nur über die Landschaftsmalerei, besonders auch insofern sie sich mit Figurencompositionen verbindet, werden hier noch einige allgemeine Betrachtungen am Platze sein[75]. Von dem Urteil eines berühmten Kunsthistorikers, welches den pompejaner Landschaftsmalereien den Charakter Poussin'scher Bilder zuspricht, wird man am besten ganz absehn, da ihre ganz überwiegende Masse in Erfindung und Ausführung viel zu unbedeutend ist, um mit eines so bedeutenden modernen Meisters Werken überhaupt verglichen werden zu können. Wenn man ferner das Gebiet der Landschaftsmalerei so eng um-

grenzt, wie dies ein bedeutender zeitgenössischer Aesthetiker thut (Vischer, Aesth. § 698), welcher da sagt, die Landschaftsmalerei idealisire eine gegebene Einheit von Erscheinungen der unorganischen und vegetabilischen Natur zum Ausdruck einer geahnten Seelenstimmung, wenn man mit diesem Aesthetiker die freie landschaftliche Composition als schon »nicht eigentlich das Wahre« verwirft, und die künstlerische Schöpfung des Landschaftsmalers darauf anweist, der realen Natur gegenüber von einem mit oder ohne Suchen gefundenen Standpunkte in der Weise der Zufälligkeit das Bild eines schönen Ganzen zur Anschauung zu bringen; wenn man, immer noch mit Vischer, wo möglich alles Menschenwerk, alle Baulichkeiten, falls sie nicht durch Verfall den Ton eines Naturwerks erhalten haben, wenn man ferner, wo möglich alle Staffage bis auf einzelne Thiere, vor Allem aber Menschen von dem Landschaftsbilde ausschliesst, falls diese sich nicht bescheiden, nicht anders aufzutreten, denn in der Bestimmtheit, in welcher sie selbst als Kinder der Natur erscheinen, so dass ihre Erscheinung mit der umgebenden Natur in einen Eindruck aufgeht, wenn wir also mit einem Worte eigentlich nur das genrehaft realistische Stimmungsbild als rechtes Landschaftsgemälde anerkennen: dann freilich werden wir unter Allem, was wir in Pompeji Landschaftliches finden, kein einziges echtes Landschaftsbild anzuerkennen vermögen, dann aber werden wir nicht Pompeji allein und nicht den Alten allein die Landschaftsmalerei absprechen müssen, wie das oft genug geschehn ist, sondern davon werden wir uns auch gezwungen sehn, die ganze moderne s. g. historische oder heroische Landschaft, die Poussins, Cl. Lorrain, Koch, Reinhardt u. A., und natürlich vor Allen den Vollender dieser Richtung, Preller, zu negiren. Schränkt man aber das Gebiet der Landschaftsmalerei durch einen puristischen Schematismus der Gattungen nicht so ein, anerkennt man, dass der Landschaftsmaler nicht auf ein Nachahmen der gegebenen Natur, sondern auf ein Schaffen in ihrem Sinne angewiesen sei, anerkennt man die frei componirte ideale, die historische, die mehr oder weniger staffirte Landschaft, diejenige, welche mit spannender, pathetisch bewegter oder idyllisch stiller menschlicher Staffage zusammen componirt ist, treibt man vollends die Ketzerei so weit, auch noch in bedeutsamen landschaftlichen Hintergründen von Figurenbildern ein Moment der Landschaftsmalerei zu sehn, dann wird die Sache etwas anders stehn, dann werden wir sagen müssen, dass wir unter den pompejaner Gemälden allerdings wohl keine vollendeten Muster, aber sehr gewiss unverkennbare Vertreter mehr als einer Gattung der Landschaftsmalerei besitzen. Auf die vedutenartigen Prospecte und die von diesen sich absondernden, mit mehr Stimmung ausgeführten Bilder, von denen ich oben (S. 191 f.) gesprochen habe, will ich hier nicht wieder zurückkommen, auch über die Landschaften mit dem Landschaftlichen untergeordneter heroischer Staffage (das. S. 192) habe ich hier höchstens noch hinzuzufügen, dass ihrer einige durch frappante Stim-

mung, andere durch weitere Ausführung sich auszeichnen; hier möchte ich die Aufmerksamkeit besonders auf die landschaftlichen Hintergründe von Figurencompositionen lenken, sofern diese mit dem Gegenstande der dargestellten Begebenheit in mehr oder weniger stimmungsvoller Uebereinstimmung stehn. Ich will nun kein besonderes Gewicht legen auf die starr überhangenden Felsen am öden Strande des Meeres, unter denen die verlassene Ariadne erwacht, oder auf die stille Einsamkeit, in welcher Perseus seiner Andromeda das grauenvolle Geheimniss des Medusenhauptes im Quell zeigt, oder diejenige hoch am Gebirg, in welche sich Mars und Venus mit ihrer Liebe zurückgezogen haben (Mus. Borb. I. 18); ich will manches Andere aufzusuchen dem Leser überlassen, aber ich will auf ein paar recht schlagende Beispiele hinweisen. Da ist ein Bild (Ant. di Ercol. V. 135. Roux II. 40), welches Narciss am Quell darstellt. Der Jüngling schmachtet noch nicht nach seinem Bilde, er hat sich in seinem selbstischen Trieb in die Einsamkeit zurückgezogen, die er nachlässig, träumerisch, an den Rand des Quells gelagert, geniesst. Und wie ist diese Einsamkeit in der Landschaft ausgedrückt! Vorn der im Felsenbecken gefangene Quell von einem Baume leicht beschattet, im Hintergrunde eine Fernsicht von Bergen begrenzt, durch eine weite Ebene von uns getrennt. Dort hinten mag das Leben sich bewegen, hier im Vordergrunde ist es so heimlich, so still, so träumerisch wie in der Seele des Jünglings, der diese Einsamkeit gesucht hat. Das Hylasbild habe ich schon erwähnt, mag dasselbe in den Nachbildungen (Ant. di Ercol. IV. 31. Mus. Borb. I. 6. Roux II. 22) in der Ausführung modernisirt sein (das Original ist allerdings in der Ausführung gering und jetzt ganz verdorben), in der Composition und Intention des bedeutenden Landschaftlichen ist es antik. Die Geschichte des von den Quellennymphen geraubten Hylas ist ungefähr die von Goethes Fischer; jene wunderbare Sehnsucht, die das schwärmerische Gemüth hinabzieht in die räthselhafte Tiefe des klaren kühlen Nass, liegt zum Grunde. Und wie ist das Landschaftliche dieses Bildes? Es ist ein schattig dichter Wald, eine Waldeinsamkeit, in der nur Echo's Ruf ertönt; unter überhangenden Büschen funkelt das krystallene Quellbecken so recht, dass wir die Labung, die süsse Lässigkeit dieses Ortes empfinden. Hier ist's, wo die schönen, üppigen Dämonen der Waldesstille und der Fluthenkühle den Jüngling ergreifen und ihn umarmend hinabziehn, dass er nicht mehr gesehn wird. Ich beschränke mich auf diese beiden Beispiele, die meine Ansicht klar machen, und genügen werden, um auf Verwandtes aufmerksam zu machen, welches man um so bereitwilliger anerkennen wird, wenn man davon absieht, dass das Landschaftliche in der Ausführung gewöhnlich weniger vorzüglich als das Figürliche ist, und dass das, wenn auch nicht absolute Fehlen des Helldunkels dem Eindruck, den die landschaftlichen Umgebungen historischer Bilder bei satterer Behandlung auf uns machen würden, starken Abbruch thut. Man muss sich in die mangelhaft ausgedrückten Ab-

sichten und Gedanken des Künstlers hineindenken, um aus den pompejaner Bildern zu beurteilen, in wiefern den Alten die Landschaftsmalerei aufgegangen war, in wiefern nicht. Und da wird man denn schwerlich den Muth haben, den Alten eine gewisse Entwickelung der Landschaftsmalerei ganz abzusprechen. Verkennen dürfen wir freilich nicht, dass uns über den Grad eines liebevollen und hingegebenen Studiums der unorganischen Natur im Terrain und der Vegetation nach den uns vorliegenden Mustern kaum ein Urteil möglich ist, und auch das werden wir anzuerkennen haben, dass die antike Landschaftsmalerei, soweit wir sie aus unsern sehr mangelhaften Quellen kennen, sich innerhalb eines gewissen und nicht sehr weiten Kreises der Gesammtgattung hält. Schwerlich wird uns je ein antikes Landschaftsbild die Natur in ihrer Abgeschlossenheit in sich, schwerlich je eines sie uns so zeigen, wie sie das moderne, aber ganz besonders das nordische Gemüth am tiefsten ergreift, so wie sie ist, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual. Aber so fasste nicht allein der in glücklicher Sinnlichkeit leichter als wir lebende antike Mensch die Natur nicht auf, von einer solchen sentimentalen Anschauung weiss auch der heutige Südländer Nichts. Dem modernen Südländer ist und dem Alten war in noch ungleich höherem Maasse die Natur der Schauplatz des menschlichen Thuns und Treibens, der Schauplatz, dessen Behaglichkeit, Schönheit, Grossartigkeit er wohl zu schätzen weiss, den er aber nicht ausser Relation zu sich selbst aufzufassen versteht. Und deshalb setzt nicht allein die antike Landschaftsmalerei die Natur stets in directe Beziehung zum Menschen und seinem Thun und Treiben, seiner Freude und seinem Leid, sei dies in genrehaft idyllischer, sei es in historisch-pathetischer Weise, sondern fast dasselbe gilt von den modernen südlichen Nationen, während jene andere, ich sage nicht höchste aber ich will zugeben reinste Art der Landschaftsmalerei nicht sowohl ein Product des modernen Geistes schlechthin, als vielmehr der Hauptsache nach diejenige des germanischen Gemüthes ist. Während wir demnach in den vorzüglichsten Werken der deutschen und nordischen Landschaftsmalerei im engeren Sinne keine Analoga zu der antiken Landschaft finden, werden uns diese in den Arbeiten italienischer und französischer Künstler, namentlich der älteren in weitem Umfange entgegentreten, wenn wir nur mit Verstand zu vergleichen wissen.

Viertes Capitel.

Die Mosaiken.



Fig. 325. Mosaikschwelle.

Als eine eigene Abtheilung der Malerei haben wir noch die vollkommensten Hervorbringungen einer in ihrem Ursprung freilich durchaus unmalerischen Technik, die Mosaiken, zu betrachten, über deren primitive und geringe Gattungen bereits oben (S. 125 f.) die nöthigen Andeutungen gegeben sind. Wie hoch hinauf die Erfindung und Anwendung des *opus signinum* und anderer untergeordneten Arten zur Herstellung ebenso dauerhafter wie reinlicher und schmucker Fussböden geht, können wir nicht nachweisen; es ist aber nicht uninteressant, dass wir die Stadien der Vervollkommnung, welche diese Technik durchlief, bis sie zu vielfarbigen und ausgedehnten Figurencompositionen verwendet wurde, in Pompeji so ziemlich alle neben einander nachweisen können, in demselben Pompeji, welches auch das höchste auf uns gekommene Meisterwerk dieser Gattung, die diesem Buche in farbiger Nachbildung beiliegende Alexanderschlacht und noch manche andere der Technik nach vielleicht noch vorzüglichere Mosaiken der staunenden Nachwelt bewahrte. Wir müssen leider darauf verzichten, unsern Lesern von den verschiedenen Entwickelungsstufen der musivischen Technik Proben vorzulegen, da sich dieselben ohne Farbe nicht füglich zur Anschauung bringen lassen, wir können aber die sich näher Interessirenden ausser auf die Zeichnungen in den *Antichità di Ercolano*, welche in dem Werke *Pompéi et Herculanum* von Roux (deutsch Hamburg bei Meissner 1841) Band IV nachgebildet sind, auf die nicht schwer zugänglichen Zahn'schen Publicationen verweisen; die Blätter 56, 79, 96 und 99 der zweiten Folge enthalten ausreichende Proben. Wir sehn wie der Anfang damit gemacht wird, dass man in den rothgefärbten Stucco mit weissen Steinchen einfache Linien und mathematische Figuren einlegt, (96) dass man sodann den ganzen Grund mit weissen Steinchen bedeckt, in welche man mit dergleichen schwarzen zunächst gradlinige (96 unten), sodann auch Figuren in krummen Linien einfügt, oder wie man, das Verhältniss umkehrend, den schwarzen Grund mit weissen Figuren ziert (96 links); dass ferner die Muster, die fast wie

Stick- oder Häkelmuster erscheinen, immer reicher und mannigfaltiger werden, ohne dass man andere Farben als weiss und schwarz verwendet (96), dass ganz allmählig andere Farben zugezogen werden wie z. B. bei Zahn 56 in aller bescheidenster Weise ein helles Blaugrau, bis endlich nach Aufnahme der Vielfarbigkeit die allerreichsten Muster in 6, 7 und noch mehren Farben, von denen Zahn 79 und 99 noch keineswegs die vollendetsten bringt, in einer fast unzählbaren Menge kleiner Steine, ähnlich den zahllosen Stichen einer Stickerei, dargestellt werden.

Die Anwendung des Mosaiks zur Darstellung verschiedener Gegenstände, die Mosaikmalerei, welche der eigentlichen Malerei möglichst nahe zu kommen strebt, tritt nachweislich zuerst in der Zeit des wachsenden Luxus unter den Nachfolgern Alexanders auf. Da die erste und wenn auch nicht ausschliesslich, so doch besonders zu billigende Anwendung die zu Fussböden ist, so begreift sich der etwas wunderliche Gegenstand des ältesten Mosaiks, von dem Erwähnung geschieht, von Sosos von Pergamos. Es war nämlich nichts mehr und nichts weniger als der Kehricht eines Speisezimmers, den der Künstler in farbigen Thonwürfeln im Fussboden nachbildete, daneben freilich auch ein Gefäss mit trinkenden und sich sonnenden Tauben, welches in zwei Nachahmungen aus der Villa Hadrians und in Neapel auf uns gekommen und in vielen modernen Kunstwerken, Broschen und dergl. nachgebildet ist. Aber schon um die Mitte oder gegen das Ende des 3. Jahrhunderts werden uns grosse Figurendarstellungen in Mosaik genannt; so war in den Fussböden eines colossalen Prachtschiffes Hierons II. von Syracus, an denen 300 Arbeiter ein Jahr lang arbeiteten, der ganze Mythus von Troia in Mosaiken dargestellt. In der römischen Kaiserzeit kam die Mosaikmalerei immer mehr in Aufnahme und wurde in allen Provinzen geübt, so dass auch wir noch in entfernten Theilen des Weltreiches, in Frankreich, England, den Rhein- und Donauländern (Cöln, Weingarten, Trier, Salzburg) nicht weniger wie in Africa (Constantine) zum Theil nicht unbedeutende Mosaikgemälde aufgefunden haben. Auch begnügte sich die Prachtliebe und der Luxus nicht mehr mit Mosaikfussböden, sondern übertrug diese Technik auf Gemälde an Wänden, so in Pompeji z. B. in der *Casa di Apollo* und, was jedenfalls eine Geschmacklosigkeit ist, an Pfeilern und Säulen, wie wir dergleichen in Pompeji ebenfalls schon kennen gelernt haben.

Als Material dieser Malereien erscheinen Würfel oder genauer gesprochen Stifte von farbigem Thon, von Stein, Marmor, später von kostbaren Steinarten selbst Edelstein, sodann auch von gefärbtem Glas. Diese Würfel oder Stifte werden, wie gesagt, in eine Unterlage von feinem und sehr hart werdendem Stucco ungefähr in der Art hart nebeneinander eingesetzt wie wir die Stiche in unseren Stickereien, den Stramingrund gänzlich bedeckend, aneinanderreihen. Wenngleich nun freilich die Mosaikmalerei vor unserer Stickerei den einen grossen Vortheil hat, wirkliche Rundungen dadurch

darzustellen, dass die Stifte durchgeschlagen, abgerundet, verschiedenartig gestaltet werden, so kann sie doch die unendliche Mühseligkeit der Technik so wenig jemals ganz verläugnen, wie es ihr möglich ist, die feinen Uebergänge und Nüancirungen der Farbe, ihr Verschmelzen und Abtönen, diese Stärke und diesen höchsten Vorzug der Malerei zu erreichen oder zu ersetzen. Es giebt kein Mosaik und kann keines geben, welches nicht einen mehr oder weniger entfernten Standpunkt des Betrachtenden erforderte, um in voller Schönheit zu wirken; wogegen freilich wiederum zugestanden werden muss, dass namentlich die Mosaiken aus farbigem Glas eine Sattheit und zugleich einen klaren Farbenglanz besitzen, den nur die Glasmalerei zu übertreffen vermag. Zur Farbenpracht gesellt sich, um das Mosaik ganz besonders zur Decoration von Fussböden zu empfehlen, die Dauerhaftigkeit, indem natürlich die den Glas-, Stein- oder Thonstiften einhaftende Farbe niemals verwischt und selbst durch häufiges Begehen der Fussböden nur äusserst langsam abgeschliffen werden kann und bei neuer Politur stets auf's neue in alter Pracht hervortritt.

Von den pompejaner Mosaiken haben wir eine Reihe der bedeutenderen schon bei Besprechung der Häuser, in denen sie sich fanden, erwähnt, so dass hier eine nochmalige Aufzählung nur ermüden könnte. Wir ziehn es deshalb vor, anstatt eine kleine Reihe flüchtig zu besprechen, unsere ganze Aufmerksamkeit dem Hauptwerke, der Alexanderschlacht (s. das beiliegende farbige Blatt), zuzuwenden. Als das schönste Muster decorativen Mosaiks dürfen wir dasjenige von der Schwelle des Atrium im Hause des Faun (vgl. I. S. 323) betrachten, welches wir an der Stirn dieses Abschnittes (Fig. 325) haben abbilden lassen.

Von allen die Krone ist aber die Alexanderschlacht, deren Entdeckung am 24. October 1831 in der *Casa del Fauno* (I. S. 323), es ist nicht zu viel gesagt, eine neue Periode in unserer Erkenntniss der antiken Malerei eröffnet hat. Schrieb doch Goethe am 10. März 1832 an Hrn. Prof. Zahn, der ihm eine farbige Zeichnung mitgetheilt hatte, unter Anderem: »Mit- und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst richtig zu commentiren, und wir genöthigt sein, nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung, immer wieder zur einfachen, reinen Bewunderung zurückzukehren.« Und dass dieses Lob nicht im Geringsten zu hoch gestimmt sei, bezeugt die gleichmässig hohe Bewunderung aller Kenner, mögen sie Künstler oder Kunstgelehrte sein, die sich darüber haben vernehmen lassen. Ihrer ist eine grosse Zahl; Italiäner, Franzosen, Engländer, Schweden, Deutsche haben mit einander gewetteifert, dieses Gemälde zu erklären und zu würdigen, mancherlei Wunderliches und Verfehltes im Ganzen und im Einzelnen ist über dasselbe geschrieben worden, aber auch manches Vortreffliche, Tiefeindringende. Wir können die ganze Litteratur hier nicht anführen und müssen uns begnügen, drei Abhandlungen von Landsleuten zu nennen, welche die

Palme errungen haben, ohne dass der Werth mancher fremdländischen Arbeit geläugnet werden soll; den Aufsatz von Gervinus in seinen kleinen histor. Schriften VII. S. 435—487, die Besprechung von O. Müller in den Göttinger gel. Anzeigen 1834 S. 1181—1196, und die kürzere, aber nicht minder vorzügliche Abhandlung Welckers in seinen kleinen Schriften III. S. 460 bis 475.

Von der grössten Wichtigkeit ja unumgänglich nöthig zum Verständniss der Composition ist zunächst die Feststellung des Gegenstandes. Es genügt hier nicht, gegenüber ganz verfehlten Erklärungen, auf die wir nicht näher einzugehn brauchen, irgend eine der Perserschlachten Alexanders anzunehmen, sondern man muss auf's bestimmteste daran festhalten, dass die Schlacht bei Issos gemeint und im Wendepunkt der Entscheidung dargestellt sei. In mehren Berichten über diese Schlacht wird das persönliche Zusammentreffen der Könige, des Alexander und Darius, sowie namentlich bei Qu. Curtius III. 27. der Umstand hervorgehoben, dass, nachdem mehre persische Grosse, welche sich schützend vor dem Grosskönig auf seinem Kriegswagen aufgestellt hatten, vor den Augen desselben gefallen waren, Darius der persönlichen Gefangenschaft nur dadurch entging, dass er seinen Königswagen, dessen Gespann in Unordnung gerathen war, verliess, ein ihm bereitgehaltenes Pferd bestieg und auf diesem entrann. Diese, und nur diese Scene, mag sie eine historische Wahrheit oder eine sagenhaft ausgeschmückte Geschichte sein, enthält den Schlüssel unseres Bildes und besonders die Erklärung für das in so auffallender Weise neben dem Königswagen in den Mittelpunkt der Composition gestellte Pferd. Mit unwiderstehlicher Gewalt ist Alexander an der Spitze seiner Reiter herangedrungen, schon ist der Königswagen des Darius gewendet, einer der edelsten Perser, der hier für jene Mehrzahl derselben gewählt ist, und in dem wir nach der Auszeichnung durch seine Tracht den Feldherrn und Bruder des Darius, Oxathres erkennen dürfen, obgleich diesen die historischen Berichte nicht nennen, deckt den Rückzug. Da stürzt sein Rappe, von einer makedonischen Lanze getroffen, zusammen, und ehe der Reiter sein Ross ganz verlassen kann, braust Alexander heran; Nichts achtet er's, dass ihm der Helm vom Haupte gestürzt ist, Nichts, dass er nach den historischen Berichten selbst im Schenkel verwundet ist, mit dem Stoss seiner gewaltigen Lanze durchbohrt er den Perserfeldherrn. Entsetzen und panischer Schrecken fasst die Perser, die allen Widerstand aufgeben und, die Lanzen auf die Schulter geworfen, in wilder Flucht dahineilen. Mit der äussersten Anstrengung treibt der Wagenlenker des Königs sein in Unordnung gerathenes und bäumendes Viergespann; vergebens! nur eine Hoffnung den König zu retten bleibt, einer seiner edlen Begleiter ist vom Pferde gesprungen, das er dem König überlassen will. »Darius aber,« um mit den schönen Worten Welckers fortzufahren, »wendet auf seinem Wagen sich um, sieht die Rettung mit dem Rücken an, vergisst sich und die Schlacht über dem Gefühl und der Pflicht eines Königs und eines Bruders gegen den sinkenden

Feldherrn und Beschützer, und streckt den Arm nach seinem Getreuen aus. Dieser Arm begleitet eine Rede, und die Worte des Erhabenen, die das Getümmel verschlingen würde, sind im Bilde vernehmlich, und geben ihm eine Grösse, wodurch das Grausenhafte der Scene gemildert und die fürchterliche physische Gewalt des Augenblicks wie von einem Genius der Kunst gezügelt wird. Dem Sieger, der in ruhiger fester Haltung vordringt und nun nahe daran ist, die Drohung wahr zu machen, die er ausgesprochen haben soll, den Darius in der Schlacht selbst zu tödten, wird durch diese königliche Haltung und menschliche Grösse ein so gutes Gegengewicht gegeben, dass das Mitleid nicht weniger als die Furcht sich reinigt durch die Kunst, ja dass der Unterliegende eigentlich als der Sieger erscheint. Indem die Entscheidung der Schlacht in ihrem rechten Mittelpunkte klar vor uns liegt und die eingreifenden, malerisch so kräftigen Einzelheiten in einfacher, weise gewählter Mannigfaltigkeit sich vor unseren Blicken ausbreiten, reisst doch die magische Gewalt des grossen und schönen und so würdig und ansprechend ausgeführten Gedankens Sinn und Theilnahme überwiegend zu sich hin.« Auf Einzelheiten des Costüms, auf den Ausdruck und die Porträtähnlichkeit in den Köpfen, welche unsere kleine Nachbildung nicht wiedergeben kann, und keine der bisherigen Publicationen genügend wiedergiebt, können wir hier nicht eingehn, wir wollen nur unsere Leser auf einige meisterhafte Züge in der Composition aufmerksan machen. Welch ein feiner Tact ist darin bewiesen, dass die siegreich andringenden Makedonier nur ein Dritttheil, die fliehenden Perser zwei Dritttheile des Bildes einnehmen, wodurch zugleich die Hauptpersonen in die Mitte gerückt werden. Wenn der Reiterchoc, der die Schlacht entscheidet, in seiner vollen Wucht und Gewalt zur Anschauung kommen sollte, so durfte er nicht dadurch geschwächt werden, dass der Maler die Situationen der Andringenden persönlich verschieden motivirte, ein gleichmässig unwiderstehliches Heranbrausen der Schaar ist hier das einzige Ausdrucksvolle; ein solches lässt aber grosse Mannigfaltigkeit nicht zu. Deshalb genügt hier der kleine Raum. In den Personen des geschlagenen Heeres aber mussten die verschiedenen Abstufungen des Eindrucks gemalt werden, wenn das Bild der Flucht wahr sein sollte; panischer Schrecken, Entsetzen, Zorn, Theilnahme für den sinkenden Feldherrn, für den bedrohten König musste in den verschiedenen Individuen dargestellt werden und ist in ihnen dargestellt. Und dazu musste ein breiteres Feld in Anspruch genommen werden. Wie vortrefflich ist es gedacht, dass Alexander den Helm verloren hat, der neben ihm an der Erde liegt. Indem der Künstler so sich die Gelegenheit verschaffte, das Porträt des grossen Eroberers ungestörter, namentlich sein mähnenartig emporgebäumtes Haar darzustellen, legt er durch diesen Zug in diese Figur den Ausdruck des Ungestümen, der kaum durch ein anderes Mittel so gut erreicht werden konnte. Wie effectvoll ist der Gegensatz des gestürzten Pferdes, welches

die Katastrophe herbeiführt, und des zur Flucht des Königs bereitgehaltenen; wie tief durchdacht ist es, Darius der sich selbst vergisst, zunächst von solchen Personen umgeben darzustellen, die voll Aufopferung auch nur an den bedrohten König, nicht an sich denken; jenem Wagenlenker, der auf seine Weise in seine Pflichterfüllung aufgeht, und noch ungleich mehr dem edlen Perser, der, indem er sein Ross dem König bietet, als ein sicheres Opfer wie fest und kräftig! vor uns steht. Aber man wende den Blick wohin man will, man studire das Gemälde nach allen Seiten und in allen Einzelheiten, ausstudiren wird man es nicht, und ganz gewiss immer wieder zu der reinen Bewunderung zurückkehren, welche Goethe für das Bild in Anspruch nahm.

Es leuchtet nun wohl ein, dass dieses Gemälde geeignet ist, uns von der antiken Historienmalerei den höchsten Begriff zu geben, und dass, da es das einzige auf uns gekommene von hunderten ist, es nicht zu viel gesagt war, wenn ich oben behauptete, von diesem Bilde datire eine neue Periode in unserer Erkenntniss der alten Malerei. Sehr natürlich und gerechtfertigt erscheint der Wunsch, den Urheber dieser Composition zu kennen. Mit völliger Gewissheit können wir ihn nicht nennen, Alexanders Schlachten waren ein häufiger Vorwurf der Kunst; aber die grösste Wahrscheinlichkeit spricht nicht für einen Maler, sondern eine Malerin, Helena, Timons Tochter, aus Aegypten, von der uns eine »Schlacht bei Issos« bezeugt ist. Vespasian versetzte das Gemälde nach Rom, was für seinen Ruhm zeugt und es doppelt begreiflich macht, wie man in Pompeji grade damals, vielleicht unter Vespasians Regierung dazu kam, dasselbe in Mosaik zu copiren. Es ist wahr, unser Gefühl sträubt sich dagegen, einer Frau dies gewaltige Bild, diese Stärke in der Thiermalerei, und besonders in der höchsten Hitze des Kampfes zuzutrauen; »aber« sagt Welcker, »wie die Geschichte nicht wenige Frauen vom Geist der Deborah und Telesilla kennt, so weist sie auch seltene Malerinen nach, die den Neid der ersten Maler ihrer Zeit erweckten.« Fragen dürfen wir endlich wohl auch, ob nicht die Borde des Gemäldes zwischen den Säulen der Exedra (s. I. S. 322 f.), welche einen Fluss mit Hippopotamus, Krokodil, Ichneumon, Ibissen, kurz den Nil darstellt (Mus. Borb. VIII. 45), und zum Gegenstande gar nicht passt, eine Erinnerung an die Heimath der Künstlerin, Aegypten, bilden soll. Dass die Wahl des Gegenstandes dieser Borde zufällig sei, kann ich nicht glauben.

Fünftes Capitel.

Die untergeordneten Kunstarten und das Kunsthandwerk.

Nachdem wir die drei eigentlichen bildenden Künste in ihren Hervorbringungen und Leistungen in Pompeji kennen gelernt haben, bleibt uns zum Schluss noch eine Betrachtung der untergeordneten Kunstarten und des Kunsthandwerks übrig, die wir, obgleich wir sie der Consequenz wegen in einem eigenen Capitel behandeln, sehr kurz fassen können, da wir Manches schon im antiquarischen Theil erwähnt haben, und da des Hervorragenden und Bemerkenswerthen nicht gar Vieles vorhanden ist. Eine der wichtigsten der Plastik verwandten Kunstarten, die Stempelschneiderei zur Herstellung von Münzen ist in Pompeji gar nicht geübt worden[79]); weder in der Zeit seiner Autonomie hat Pompeji Münzen geschlagen, wie andere Städte Campaniens, z. B. Capua, Nola, in welche die griechische Sitte früher und tiefer eingedrungen war, noch hatte unser Städtchen in römischer Zeit eine Prägestätte. Römische Münzen sind freilich in Pompeji in Menge gefunden worden, aber Niemand wird erwarten, dass wir die hier besprechen. Auch die Steinschneiderei ist kaum der Rede werth; dass die verhältnissmässig wenigen und mit einer früher (1. S. 39) erwähnten Ausnahme unbedeutenden Gemmen, welche man in Pompeji gefunden hat, Arbeiten einheimischer Werkstätten seien, ist unerweislich und selbst kaum wahrscheinlich. Wenn wir daher auch das Dutzend geschnittener Steine hier nicht einzeln anführen, besprechen und abbilden, werden unsere Leser sie schwerlich vermissen. Eine Probe finden dieselben in der 329. Figur, es ist ein geschnittener Siegelring, welcher einen Frauenkopf darstellt und in der *Strada degli Augustali* gefunden wurde. Von diesem und den wenigen anderen aber Anlass zu einer Darstellung der alten Steinschneiderei und Gemmenkunst zu nehmen, würde das verkehrteste Verfahren sein, das sich denken lässt. Es bleiben uns demnach eigentlich nur zwei Arten der Technik, welche hier eine etwas eingänglichere Betrachtung erheischen und lohnen, die Metallarbeit einschliesslich der Goldschmiedekunst und die Glasarbeit.

In Bezug auf die Metallarbeit kann es sich wesentlich nur um die Ornamentik handeln, deren uns zwei technische Hauptarten entgegentreten, die Toreutik und die Empaestik. Erstere hat es mit der Herstellung plastischer Ornamente in Relief und in ganzen Figuren zu thun und hangt auf's innigste mit der Plastik selbst zusammen, von der man sie nur des geringeren Umfangs und des weniger selbständigen Charakters ihrer Arbeiten wegen trennen kann. Wir begegnen dieser Art der Metallarbeit an fast allen Geräthen und Gefässen, welche sich über die Befriedigung des blossen Bedürfnisses er-

heben, und wir sind ihr an den Bisellien, Sesseln, Lampen, Candelabern, Dreifüssen, Eimern, Krateren, Heerden, Waffen begegnet. An diesen Geräthen und Gefässen schafft sie das Ornament entweder in ausgetriebenen oder in gegossenen Formen, und zwar wieder bald aus einem Stück mit dem Hauptwerk, bald durch Herstellung selbständiger Schmucktheile, welche aufgeniethet oder aufgelöthet wurden. In den Formen schliesst sich diese Metallarbeit wesentlich allen denen der übrigen Ornamentik und Plastik an, beginnt mit einzelnen vegetabilen Formen, erhebt sich durch die s. g. Arabeske zum Figurenrelief und endet in der Darstellung der kleinen Rundbilder, welche wir z. B. als Deckelverzierungen mehrer Lampen, an Candelabern und sonst (in Fig. 251, 253, 254) gefunden haben. Nicht selten verbindet sie mit der Herstellung der plastischen Form den Schmuck der Versilberung und Vergoldung, wie denn auch die Herstellung von Ornamenten bronzener Geräthe aus getriebenem Silber und Gold nicht eben selten ist. Selbständigkeit der Erfindung und Formgebung wird man bei diesem untergeordneten Kunstzweige in der Regel weder erwarten noch finden, obgleich allerdings einzelne grössere Prachtgefässe aus dem Alterthum auf uns gekommen sind, welche die Hand wirklicher Künstler verrathen. Ohne uns aber grade Neues und Unerhörtes zu bieten, liefert uns die plastische Metallarbeit in Reliefen und Statuetten eine Fülle interessanter, zum Theil namhaften Kunstwerken im Kleinen nachgebildeter Gegenstände aus den verschiedenen Kreisen der Objecte der alten Kunst. Denn weder mythologische Bildwerke fehlen in dieser Reihe, noch Genrebilder aus dem täglichen Leben, ja, bei dem Verlust so unendlich vieler der grossen Vorbilder muss uns mehr als eine dieser kleinen Nachbildungen zur Ausfüllung einer Lücke der kunstgeschichtlichen wie der gegenständlichen Monumentenreihe dienen.

Im Allgemeinen dürfen wir unsere Leser, welche eine Anschauung von den Producten der pompejaner Toreutik suchen, wohl auf die Abbildungen derselben in früher mitgetheilten Figuren (250 — 268, 273 — 275) verweisen, doch schien es zweckmässig hier noch einige der schönsten Muster der verschiedenen Hervorbringungen dieses Kunstzweiges in einer etwas grösseren Abbildung (Fig. 326) zu vereinigen. Hier finden wir zuerst (*a* vgl. *b.*) das überaus reiche und mit reinster Schärfe getriebene Ornament eines prächtigen Eimers, welcher dem in Fig. 267 abgebildeten herculanensischen ähnlich, aber in Pompeji gefunden ist. Bei *c* ist ein vorzüglich schöner Gefässhenkel abgebildet, der allein gefunden worden und wahrscheinlich noch nicht an ein Gefäss geheftet gewesen ist (vgl. oben S. 72). Das Hauptornament bildet ein medusenartiger Kopf, der aber nicht nur von Schlangen umgeben ist, welche unter dem Kinn in einen Knoten sich verschlingen, sondern auch von Delphinen oder anderen Fischen, während zugleich auf seinen Wangen ein paar Flossenansätze liegen, welche bei Köpfen von Seewesen gefunden werden. Mit einer schlanken Arabeske geschmückt steigt der eigentliche



Fig 326. Muster toreutischer Arbeiten.

Griff empor, welcher sich oben, wo er sich dem Rande der Kanne anzulegen bestimmt war, in zwei Arme theilt, die in Ziegenköpfe auslaufen, während in der Mittte ein breiter Haken sich zurückbiegt, auf welchem der Daumen beim Gebrauche der Kanne gelegt werden sollte. Bei *d* (vgl. *e*) finden wir das vorzügliche Relief von dem Kelche eines Candelabers, der in seiner Gesammtheit schon in Fig. 254 *a* abgebildet ist. Vier Greife, welche in lebensvollster Gruppirung einen Stier und einen Hirsch überwältigt haben, bilden das hoch ausgetriebene und sehr rein und scharf gezeichnete und modellirte Ornament. Endlich ist, als das vorzüglichste Muster dieser ganzen kleinen Reihe bei *f* (vgl. *g*) das ganz besonders hoch getriebene Relief eines eben-



Fig. 327. Bleigefäss mit Reliefen.

falls schon früher (Fig. 274) in seiner Gesammtheit abgebildeten Gladiatorhelmes ausgehoben. In der Mitte steht in amazonenhafter Gestalt die siegreiche *Dea Roma*, den einen Fuss auf einen Schiffsschnabel gestützt, die Lanze in der Rechten, das Schwerdt in der Linken; neben ihr knien zwei Figuren mit Cohortenzeichen, hinter denen gefesselte Gefangene stehn, während an den Enden reiche Tropaeen errichtet sind, an denen ein paar Victorien eben noch feindliche Schilde zu befestigen im Begriffe sind. Auf den übrigen Theilen des Helmes treten bakchische Ornamente hervor, doch findet sich auch Athene im Kampfe mit einem schlangenfüssig gebildeten

Giganten. — Indem wir auf analoge Kunstproducte aus edlen Metallen demnächst bei der Besprechung der Goldschmiedekunst zurückkommen werden, dürfte hier der Ort sein, jenes schon oben S. 146 erwähnte Bleigefäss mit Reliefen in einer Abbildung (Fig. 327) mitzutheilen und etwas näher zu besprechen. Seine Bestimmung ist nicht sicher bekannt, doch hat es wahrscheinlich zur Aufnahme von Wasser, wenn nicht etwa von Korn oder dem Aehnlichem gedient. Die Natur des Materials zeigt hier sofort eine interessante Einwirkung auf die Art der aufgepressten Ornamente, welche man in Bronze oder edeln Metallen vergeblich suchen würde. Ausser mit diesen ornamentalen Müschelchen, hufeisenförmig gezogenen und rautenförmig gestellten Ornamenten ist das Gefäss noch mit zwei Reihen von Médaillons geziert, von denen fünf in grösserer Abbildung der Gesammtansicht beigefügt sind; dieselben zeigen theils mythologische Figuren und Köpfe, theils Thiere; unter jenen finden wir eine jagende Artemis und eine Athene, welche eine kleine männliche Figur auf der Rechten erhebt, während ihr gegenüber ein Bildhauer mit dem Schlägel in der Hand sitzt; wahrscheinlich ist Athene Ergane (als solche ohne Aegis und Gorgoneion) zu verstehn als der göttliche Beistand werkschaffender Kunst. Das dritte Médaillon zeigt eine nicht sicher erklärte noch auch bei der Zerstörung des Attributs der rechten Hand erklärbare stehende männliche Figur, der der Adler beigegeben ist (einen Zeus Areios?), das vierte einen Herakleskopf. Unter den Thieren finden wir ausser dem mitgetheilten Adler einen laufenden Löwen und einen von einer schwebenden Nike bekränzten Stier, wie er auf den Münzen mehrer unteritalischen Städte wiederkehrt. — Jedoch kehren wir zur Bronzearbeit zurück.

In anderer, beschränkterer Weise, dennoch ebenfalls in weitem Umfange wirkt und schafft die zweite Art derselben, die Empaestik. Ihre Technik ist der unseres Niello und unserer Damascenerarbeit verwandt, indem sie in den Grund des zu schmückenden Geräthes Ornamente verschiedenen, meist edleren Metalls incrustirt oder einlegt. Wir sind diesem Kunstzweige besonders bei den grösseren Candelabern und bei den Prachtgeräthen begegnet und haben gefunden, dass er sich auf dem Gebiete der Ornamentik im engeren Sinne hält, vielfach verschlungene Linien, Laubwerk, Guirlanden, Arabesken mit eingestreuten Thiergestalten herstellt, ohne sich bis zur Figurenzeichnung oder zur Herstellung bedeutsamer Compositionen zu erheben. Innerhalb ihres Ornamentgebietes dagegen schafft die Empaestik mit so vielem Geschmack, so unerschöpflicher Phantasie, einer so grossen Correctheit und Sauberkeit des Einzelnen, dass sie uns die grösste Bewunderung abnöthigt. Bei vielen Geräthen verbinden sich beide Arten der Ornamentirung, die plastische und die in eingelegter Arbeit, und zwar so, dass, während jene die schmuckvolle Herstellung der schärfer bestimmten Glieder, wie z. B. des Fusses übernimmt, diese sich auf den grösseren Flächen des Geräthes,

wie den Kraterbäuchen oder den Disken der Candelaber, verbreitet und dieselben gleichsam mit einem Geäder kostbarer Zierrathe durchzieht. Die Art, wie die beiden Arten der Metallornamentik sich in das Kernschema des zu decorirenden Geräthes theilen, zeugt von dem feinsten Geschmack, bewahrt auf der einen Seite vor Unkräftigkeit in der tektonischen Gliederung, auf der anderen vor Ueberladung und Schwerfälligkeit und sollte so sehr wie irgend Etwas Gegenstand der eingänglichsten Studien unserer Metallarbeiter und Goldschmiede sein. Der Mangel dieser feinen Anwendung der einen und der anderen Art der Ornamentik ist nicht am wenigsten Grund der Schwerfälligkeit der Geräthbildnerei unserer Zopfzeit und des Roccoco.

Nächst der Bronzearbeit haben wir die ganz nahe verwandte, und nur im Material und den aus diesem fliessenden Consequenzen verschiedene Goldschmiedekunst zu betrachten. Schon bei mehren früheren Gelegenheiten ist erwähnt worden, dass in Pompeji zahlreiche Goldschmiede arbeiteten und dass nicht unbeträchtliche Funde von Schmucksachen in Pompeji gemacht worden sind, obwohl augenscheinlich sehr Vieles grade von diesen Habseligkeiten der alten Bewohner bei der Flucht hat gerettet werden können und somit uns verloren gegangen ist. Leider ist von dem vielen Vorgefundenen nur sehr Weniges bisher veröffentlicht, und wenn auch in den Büchern, welche Fundberichte enthalten, ausserdem sehr Manches erwähnt wird, so geschieht dies in so kurzer und trockener Weise, dass wir diese vielen Notizen hier nur mit der Ueberzeugung zusammenstellen könnten, dass unser Register wohl von sehr wenigen unserer Leser nicht überschlagen werden würde. Wir ziehn es deshalb vor, unsere Betrachtung auf eine kleine Auswahl charakteristischer Arbeiten zu beschränken, von denen wir in der nebenstehenden 328. Figur und in den folgenden Zeichnungen mitzutheilen im Stande sind. Die erstere Abbildung zeigt uns eines jener grossen 22 Unzen wiegenden Armbänder von gediegenem Golde, welche, wie früher erwähnt, in dem Hause des grossen Mosaik gefunden worden sind. Dasselbe ist in Schlangenform gearbeitet, welche, wie kaum eine andere sich zu diesem Zwecke empfiehlt. Der Kopf der Schlange ist gegossen, die Augen sind von Rubin eingesetzt und die Zunge wird durch ein bewegliches Goldblättchen gebildet.

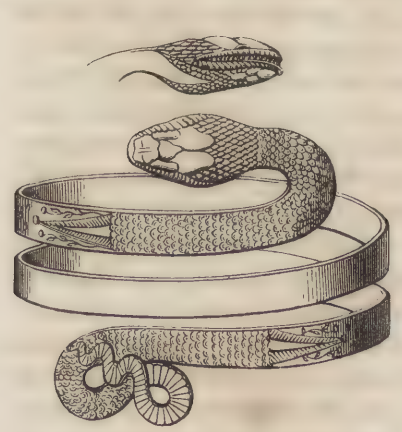


Fig. 328. Grosses Armband.

Der spiralförmig geringelte Körper dagegen ist mit dem Hammer getrieben, um grössere Elasticität zu haben, während alle Einzelheiten, die Zähne im geöffneten Rachen, die Schuppen

am Hals und Schweif aufs Sorgfältigste ciselirt sind. Derartige Bänder in Schlangenform wurden um das Handgelenk, um den Oberarm und um das Fussgelenk getragen; ihrer Grösse nach wird unsere Schlange zum Schmuck des Oberarms gedient haben. Eine ähnliche finden wir in der folgenden kleinen Sammlung von Goldschmiedearbeiten Fig. 329 wieder, welche jedoch nicht flach ausgetrieben, sondern halbrund gearbeitet und wahrscheinlich zum Schmuck des Handgelenks bestimmt gewesen ist. Für alle Arten von Ringen ist die Schlangenform eine so natürliche und naheliegende, dass es uns nicht wundern wird, in unserer kleinen Sammlung auch zwei in dieser Gestalt gearbeitete Fingerringe zu finden, den einen als das vollständige Thier, welches den Kopf emporhebt, als wollte es sich von dem Finger loswinden, den anderen weniger geschmackvoll aus zwei Schlangenköpfen zusammengesetzt. Ein dritter Fingerring, in den eine Hyacinthgemme zum Siegeln gefasst ist, zeigt uns eine vollkommen einfache Form des Siegelringes, welche auch bei uns gebräuchlich ist. Die Bedeutung des Frauenkopfes der Gemme ist schwerlich festzustellen; mythologischem Gebiete scheint derselbe nicht anzugehören. Oben links und ganz unten in unserer 329. Figur finden unsere Leser zwei der am häufigsten in den pompejanischen Ausgrabungen vorgefundenen Arten von Ohrringen; die eine (oben) ist aus zwei Perlengehängen an einem dünnen Drahthäkchen von Gold gebildet; die andere Art, von der wir zwei Ansichten geben, zeigt uns

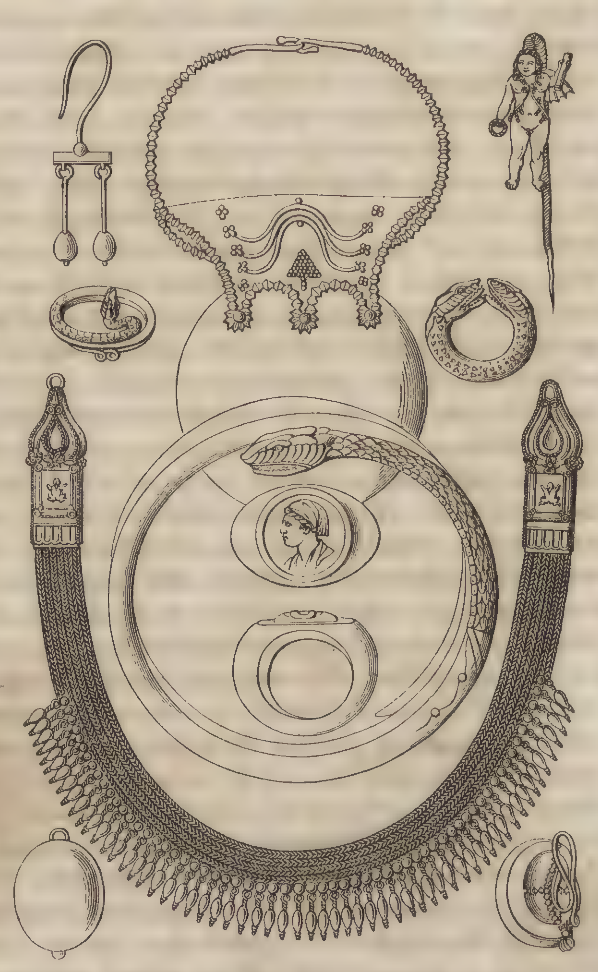


Fig. 329. Verschiedene Schmucksachen von Gold.

die Form eines Ausschnittes aus einem Apfel oder einer Orange und scheint besonders beliebt gewesen zu sein, weil derartige Ohrringe bereits in beträchtlicher Menge gefunden sind. Fremdartiger als die bisher betrachteten Schmuckstücke erscheinen uns die beiden grössten unserer vorstehenden Figur, nämlich das freilich nicht in Pompeji, sondern *Sta. Agata dei Goti* gefundene, hier aber in Ermangelung eines mittheilbaren pompejaner Schmuckstückes aufgenommene Halsband, welches aus einem äusserst feinen Geflecht elastischen Golddrahtes besteht, welches durch ein mit zwei Fröschen auf der Platte verziertes Schloss zusammengehalten wurde, und an dem ein und siebenzig kleine Goldgehänge befestigt sind, welche den Hals strahlenförmig umgeben, woher diese sehr häufig in Gemälden vorkommenden Halsbänder den Namen der *monilia radiata* (Strahlenhalsbänder) erhielten. Wenn uns dieses durch die äusserste Zartheit seiner Arbeit ausgezeichnete Halsband in seiner besonderen Form fremd erscheint, so haben wir für das darüber abgebildete Schmuckstück, welches ebenfalls um den Hals getragen wurde, unter unseren Schmucksachen keine Analogie. Es ist dies eine sogenannte *bulla;* an dem in scharfen Schraubengängen gewundenen elastischen Draht, welcher um den Hals ging und hinten mit ein paar Haken in einander griff, hangt vorn an einer verzierten dünnen Platte eine linsenförmige Kapsel, die eigentliche Bulla. Dieselbe diente zur Aufbewahrung der Amulette, durch welche man allerlei Krankheiten und Zauber und den bösen Blick abzuwenden glaubte, und wurde von Gold hauptsächlich von den Sprösslingen edler Geschlechter in der Jugend getragen und nach glücklicher Vollendung der Jugend beim Eintritt in das reifere Alter den schützenden Laren geweiht. — Von derjenigen Arbeit der pompejaner Goldschmiede, welche sich, Figuren bildend, der eigentlichen Plastik nähert, geben wir zunächst eine Probe in einer Heftnadel, mit der man das Obergewand zusammensteckte, ohne uns jedoch auf eine nähere Besprechung der seltsamen Gestalt eines, wie es scheint, dem bakchischen Kreise angehörenden, aber mit Fledermausflügeln versehenen Genius, welcher das Ornament bildet, einzulassen, wir bemerken nur noch, dass unter den leider nicht veröffentlichten Bildchen von Gold sich vorzugsweise Kindergestalten finden, welche nach dem Maassstabe zu beurteilen sind, den wir an die niedere Metallarbeit überhaupt angelegt haben. Ihren Gipfel erreicht die pompejaner Goldschmiedekunst in den Producten, mit welchen sie sich dem Gebiete des Bronzearbeiters nähert, welches wir oben kennen gelernt haben, in der Verfertigung von Gefässen mit Ornamenten und Figuren in getriebenen Reliefen, zu denen die edlen Metalle ihrer grossen Dehnbarkeit wegen sich besonders eigneten. Wir haben auf der beifolgenden Tafel Fig. 330 drei silberne Becher aus Pompeji in ganzer Gestalt und von den beiden mit Figuren geschmückten die Reliefe in grösserer Zeichnung zusammengestellt, welche demjenigen, der solche bewunderungswürdige Arbeiten des Alterthums nicht





Fig. 330. Muster von Arbeiten in getriebenem Silber.

in den Originalen kennt, wenigstens einigermaassen von denselben eine Vorstellung vermitteln können. Der erste unserer Becher ist an sich einfach mit vier einander zu je zweien entsprechenden Rebzweigen verziert, welche aber mit eben so vielem Geschmack um den Körper des Gefässes geordnet sind, wie sie sich durch feine und reine Modellirung auszeichnen. Ist schon dieses kein alltägliches Stück Arbeit, so wird es doch an Interesse weit übertroffen durch die beiden anderen Geschirre. Auf dem ersteren derselben ist eine Apotheose Homers dargestellt, welcher in der Mitte der Vorderseite von einem mächtigen Adler emporgetragen wird, während die allegorischen Gestalten der Ilias mit Helm, Schild und Speer links und der Odyssee mit der Schiffermütze und dem Ruder ausgestattet rechts zur Seite auf den feingeschwungenen Arabesken sitzen, welche nach hinten das ganze Bildwerk schliessen. Eine an mehren Stellen aufgehängte Guirlande umzieht den Rand des Gefässes über der Darstellung, zwei Schwäne (der eine fast ganz zerstört), die Vögel Apollons, erheben sich mit dem Dichter zu den himmlischen Höhen des Olymp. Ueber die Sinnigkeit der Composition im Ganzen und im Einzelnen und über den Adel der Formen ist angesichts der gelungenen Zeichnung zu reden nicht nöthig. So erfreulich aber auch dieses Kunstwerk sein mag, es wird doch an Schönheit noch weit übertroffen durch unsern dritten Becher, einen von zwei ganz ähnlichen, zusammengehörigen und zusammen nebst noch 12 anderen, weniger ausgezeichneten und mancherlei anderen Dingen gefundenen, und zwar gegen Ende März 1835 in dem nach diesen ausgezeichneten Gefässen so genannten Hause der Silbergeschirre in der *Strada di Mercurio* (Nr. 35 im Plan). Wahrlich, es lohnt sich, den Ort und das Datum dieses Fundes zu registriren, denn diese Becher sind ein Höchstes in ihrer Art, dem sich nicht eben Vieles der gleichen Gattung aus dem Alterthum an die Seite stellen kann. Die Figuren sind auf das Bewunderungswürdigste bis zu fast vollkommener Rundung in hohem Relief ausgetrieben, auf's feinste und zarteste modellirt, von den lebensvollsten Formen und dem gelungensten Ausdruck. Der Gegenstand ist ziemlich einfach; auf beiden Bechern ist je ein Kentaur und eine Kentaurin gebildet, welche mit den Hinterbeinen sitzend, vorn erhoben oder wie sich erhebend einen kleinen Amor als Reiter auf dem Rücken tragen, ein Motiv, das auch sonst noch in verwandten Darstellungen sich wiederholt. Jedoch ist dasselbe jedesmal variirt. Bei den männlichen Kentauren des in unserer Abbildung wiederholten Bechers ist der kleine Amor eben im Begriffe aufzusteigen, während sich der Kentaur, der einen mächtigen Thyrsus auf der linken Schulter und den dionysischen Kantharos in der Rechten trägt, aufmerksam zu seinem kleinen Reiter herumwendet, offenbar bereit aufzustehen, sobald das Knäbchen fest oben sitzen wird. Bei der Kentaurin der Kehrseite hat der Reiter seinen Platz schon eingenommen und scheint sie mit erhobenem linken Händchen, mit dem rechten ein um ihren Arm geschlungenes Fell ergrei-

fend, gleichfalls zum Aufstehn anzutreiben. Auch sie, welche ein Lagobolon in der Rechten trägt und mit der Linken Trauben in dem Bausch ihrer Fellbekleidung zusammenhält, wendet sich zu dem Kleinen zurück, als wolle sie mit ihm über seinen Eifer scherzen. Den Hintergrund bildet dort ein portikenartiges Bauwerk, auf welchem eine Reihe Vasen aufgestellt ist, hier ein knorriger Baum links und eine Statue des Dionysos auf hohem Postamente rechts. An dem anderen Becher hält der bequem auf dem Rücken des Kentauren sitzende Knabe eine Kithara und der Kentaur selbst ausser einem Pinienzweige eine Syrinx, während die Kentaurin aus einem Trinkhorn Wein in eine flache Schale fliessen lässt und ihr kleiner Reiter gleichfalls ein Trinkgeschirr handhabt. — Zu dem Ganzen dieser Becher ist noch zu bemerken, dass dieselben mit einer glatten Silberplatte im Innern gleichsam gefüttert sind, durch welche die hineingegossene Flüssigkeit verhindert wird, sich in den Höhlungen der ausgetriebenen Reliefe zu fangen; so sind diese kostbaren Gefässe auch für praktische Zwecke brauchbar, keineswegs blosse Schaustücke.

Den Schluss unserer pompejanischen Betrachtungen wollen wir mit einem Meisterwerk der Glasarbeit machen, einer Technik, in welcher die Alten kaum minder Bewunderungswürdiges leisteten als in der Toreutik. Nach Plinius wurde das Glas dreifach bearbeitet, entweder geblasen oder gegossen oder caelirt, d. h. mit schneidenden Instrumenten angegriffen oder geschliffen. Die beiden letzteren Arten der Technik kommen auch vereinigt vor und zwar namentlich bei der Herstellung der Gefässe mit Relief, von denen die berühmte Portlandvase den ersten Rang behauptet, während unsere in dem nach ihr genannten Grabe (*tomba del vaso di vetro blu*) gefun-



Fig. 331. Glasgefäss mit Relief.

dene Amphora den Platz zunächst dieser einnehmen dürfte. Wie in der Regel bei diesen Gefässen besteht der Grund oder Kern aus einem farbigen und durchsichtigen Glasfluss, der in unserem Falle vom schönsten satten

Dunkelblau ist, während das aufgeschmolzene und sodann zur Schärfung der Formen geschliffene oder caelirte Relief opak, undurchsichtig, in unserem Falle rein weiss ist. Die Composition dieses Reliefs ist eben so reich wie seine Ausführung zierlich und elegant ist. Ueber einem schmalen sockelartigen Streifen, der weidende Thiere enthält, finden wir einander gegenüber zwei bakchische Masken, die eine männlich, die andere weiblich. Hinter denselben erheben sich starke Reben, welche ihr mit anderem Laubwerk, Blumen und Früchten verschlungenes Rankengeflecht um den ganzen Bauch des Gefässes spinnen, indem sie zwei Figurencompositionen umrahmen. Diese beiden Figurencompositionen zeigen idealisirte und durch Genien dargestellte Scenen der Weinlese in etwas verschiedener Auffassung, beide Male jedoch unter heiterer Musikbegleitung. Einerseits (rechts in unserer Zeichnung, Fig. 331) schwingt in der Mitte begeistert ein Knabe den Thyrsus, indem er zu dem Takte der Musik der von zwei sitzenden Genossen geblasenen Hirten- und Doppelflöte die frischgepflückten Trauben, die ein Vierter im Gewandbausch zuträgt, mit den Füssen austritt; andererseits nimmt die Mitte eine Darstellung des heiteren Weingenusses unter der Musik einer Lyra ein, während zu beiden Seiten ein Knabe, mit dem Pflücken der Trauben beschäftigt, auf einem hohen Postamente steht. Das heitere und bewegte Leben unserer Reliefe und die reizende Fülle der sie umrankenden Arabesken erinnert gewiss Jeden an Goethe's Vers:

Sarkophage und Urnen verzierte der Heide mit Leben;

das ganze Gefäss aber, welches auf einem eigenen losen Fuss aufrecht gehalten wurde, eines der vollkommensten seiner Art, bietet uns einen erfreulichen Schluss unserer artistischen Betrachtungen der Denkmäler Pompejis.

Anhang.

Anmerkungen.

1) zu S. 5. Vgl. Ivanoff in den Annali dell' Inst. XXXI. p. 102 f., Fiorelli im Giorn. degli scavi fasc. 1. p. 9 tav. 2.

2) zu S. 5. Abgebildet in Beckers »Gallus« 3. Aufl. III. S. 28.

3) zu S. 5. Ueber die Venus Pompeiana sind die epigraphischen Zeugnisse zusammengestellt von Mommsen im N. Rhein. Mus. V. S. 457 ff.; es handeln von dem Cultus dieser Göttin und ihrem Beinamen »Fisica« Garrucci im Bull. Napol. n. s. II. p. 17 und Minervini das. III. p. 58, sowie Preller in seiner römischen Mythologie S. 394. Dieser erklärt den Beinamen »fisica« als gleichgeltend dem griechischen *φυσική* und als identisch mit einem auch sonst bezeugten Beinamen der Göttin »felix« in der Bedeutung einer Göttin weiblicher Fruchtbarkeit. Wenn dies auch von allen bisher aufgestellten Erklärungen die wahrscheinlichste ist, so scheint auch sie mir alle Zweifel noch nicht zu heben.

4) zu S. 6. Vgl. Fiorelli im Giorn. d. scavi fasc. 13. p. 24. 14 p. 25 f.

5) zu S. 7. Vgl. Fiorelli im Giorn. d. scavi fasc. 15. p. 86.

6) zu S. 7. Vgl. Hist. ant. Pomp. I. III. p. 20.

7) zu S. 9. Vgl. Hist. ant. Pomp. II. III. p. 511 und Bull. Napol. n. s. I. p. 141.

8) zu S. 9. Vgl. Fiorelli im Giorn. d. scavi fasc. 3 e 4. p. 105.

9) zu S. 10. Vgl. Hist. ant. Pomp. I. II. p. 70 sqq., 29. Marzo — 18. Giugno und p. 84. 16. Settembre. In einem jetzt glücklicherweise wie sein Verfasser vergessenen, nichtsnutzigen Büchlein von Stanislao d'Aloë (unter dem Bourbonenregiment Secretär der Direction des Museum und der Ausgrabungen) mit dem Titel: »Die Ruinen von Pompeji, aus dem Französischen«, Berlin 1854, ist S. 6 angegeben, man habe in dieser Bildhauerwerkstätte mehre Marmorstatuen in den verschiedensten Graden der Vollendung gefunden. Bei dem grossen Interesse, welches eine Einsicht in die Technik der Alten bei der Marmorsculptur hat, habe ich mir im Jahre 1859 in Neapel und Pompeji alle erdenkliche Mühe gegeben, diese Stücke zu sehn, bin ihretwegen von Pontius zu Pilatus geschickt worden, um schliesslich von einem Unterbeamten, der Mitleid mit mir empfand, zu erfahren, was mir jetzt durch Fiorelli bestätigt worden ist, dass die ganze Angabe auf barer Erfindung des genannten Ehrenmannes beruhe.

10) zu S. 10. Vgl. Bull. Napol. n. s. II. p. 25.

11) zu S. 11. Schornsteine finden sich allerdings in den Thermen und in den Bäckereien; von solchen in Privathäusern ist dagegen nur ein in der Hist. ant. Pomp., Addenda 1809 I. III. p. 234 angeführtes Beispiel bekannt.

12) zu S. 13. Abgebildet bei Pistolesi Il Vaticano descritto IV. tav. 46 und in den Berichten der königl. sächs. Gesellschaft d. Wissensch. 1861 Taf. 12. 2.

13) zu S. 13. Darauf bezieht sich die naiv gemüthliche, neben der Abbildung eines die Mühle drehenden Esels eingekratzte Inschrift in einem von den neueren Ausgrabungen blosgelegten Gemach am Palatin in Rom: *labora aselle quomodo ego laboravi et proderit tibi* (arbeite Eselchen, wie ich arbeitete, und es wird dir nützlich sein), wie der von der Mühlenarbeit befreite Sclave seinem Esel zuruft. Vgl. Garrucci, Graffiti de Pompéi pl. 25 und 30. Ueber Alles was das Müller- und Bäckerhandwerk angeht, siehe besonders Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. a. a. O. S. 340 ff.

14) zu S. 15. Eine ausnahmsweise eingehende und verständige Beschreibung der Fullonica steht in der Hist. ant. Pomp. II. I. p. 143 sqq. Ueber Kunstdarstellungen der Handwerke, welche sich auf die Bekleidung beziehn vgl. Jahn a. a. O. S. 371.

15) zu S. 19. Vgl. Hist. ant. Pomp. II. I. p. 150.

16) zu S. 20. Siehe Fiorelli im Giorn. d. scavi fasc. 14. p. 59 und fasc. 15. p. 83.

17) zu S. 21. Vgl. Beckers »Gallus« 3. Aufl. III. S. 368 ff.

18) zu S. 22. Vgl. d. Inschriften bei Mommsen Inscr. R. Neap. No. 2362 bis 2376.

19) zu S. 22. Vgl. Mommsen a. a. O. No. 2377.

20) zu S. 22. Unbegreiflicherweise redet Minervini a. a. O. p. 59 von der Nachbarlichkeit des Isistempels und dieses Begräbnissplatzes von Alexandrinern, denen er die Einführung des Isisdienstes in Pompeji übrigens wohl mit Recht zuschreibt. Der Begräbnissplatz ist vor dem nolaner Thor (4 in dem kleinen Plan Fig. 7. I. S. 43), welches nach einem I. S. 57 berührten Umstande auch den Namen »Isisthor« (*Porta Isidis*) führt; vgl. Mommsen a. a. O. p. 357 No. 76 — 83. Dass von diesem Thore der Isistempel ungefähr so weit entfernt ist, wie in Pompeji überhaupt Eins vom Anderen entfernt sein kann, muss Jeden ein Blick auf den genannten Stadtplan lehren.

21) zu S. 26. Ueber die Bedeutung dieses Titels, welcher ohne Weitläufigkeit hier weder übersetzt werden konnte noch erklärt werden kann, vergl. Becker-Marquardt, Römische Alterthümer III. S. 356 ff. Als Rechtsduumvirn des Jahres 26 n. Chr. kennen wir den M. Alleius Luccius Libella aus der Inschrift Mommsen No. 2267.

22) zu S. 36. Den im Text angeführten Namen trägt dies Grabmahl nicht allein noch in Bretons: Pompeia p. 87, sondern auch in den verschiedenen Plänen Fiorellis. Den ersten Einspruch gegen denselben erhob Millin in seinem Tombeaux de Pompéi 1813 p. 51, den bestimmtesten Mommsen, welcher in den Inscr. R. Neap. zu No. 2341 behauptet, diese fragmentirte Inschrift, welche auch unsere Fig. 236 an Ort und Stelle zeigt, gehöre zu dem s. g. Grabe des Scaurus, die Inschrift des Scaurusgrabes dagegen, No. 2339, sei viel näher am Thore, nahe bei dem s. g. Grabe der Mamia gefunden, Beides mit Berufung auf von ihm ausgezogene Stellen der damals noch ungedruckten Tagebücher der Ausgrabungen vom 22. August und 15. September 1812. Allein in den jetzt gedruckt vorliegenden Tagebüchern, Hist. ant. Pomp. I. III. p. 92—94 lauten die Worte anders, als bei Mommsen. Mommsen zieht zu 2339 aus: *trovata* (*la iscrizione di Scauro*) *levandosi la terra avanti i sepolcri detti di Mamia e di Scauro;* allein in den gedruckten Tagebüchern ist das Grab der Mamia nicht erwähnt, wohl aber wird die Scaurusinschrift sehr unzweifelhaft auf das Grab mit den Gladiatorenreliefen bezogen: *si com-*

prende dalle misure, che questa restava collocata nel aspetto principale del piedistallo posto sul sepolcro rivestito con istucchi figurati, che descrissi col mio rappato de' 22 del passato Agosto. Das aber ist das Grab mit den genannten Reliefen. Weiter heisst es daselbst: *nel levarsi la terra avanti ai monumenti sepolcrali scoperti ultimamente per rinvenire il marciapiede che accenai nel mio rapporto di sabato ..... si è trovata una lastra di marmo* u. s. w., folgt die Scaurusinschrift. Diese *monumenti sepolcrali scoperti ultimamente* aber sind das Grab mit den Gladiatorenreliefen und sein Nachbar, und das Trottoir vor denselben ist unter dem 5. September p. 93 erwähnt. Dazu kommt, dass das Grabmahl der Mamia und alle benachbarten 1763 und 1764 ausgegraben worden sind (s. Hist. ant. Pomp. I. I. p. 152 sqq.), so dass sich nicht recht begreift, wie man an dieser Stelle 1812 hätte eine Inschrift finden sollen. Allein dem gegenüber darf nicht vergessen werden, dass in der Hist. ant. Pomp. an dem oben genannten Orte p. 92 unter dem 22. August 1812 unzweideutig berichtet ist, dass man die Inschrift Mommsen 2341 an dem Würfelaufsatz selbst des Grabes mit den Gladiatorenreliefen fand, dass hier folglich die Scaurusinschrift nicht gewesen sein kann. Diese Widersprüche vermag ich nicht zu heben, und auch das Plaidoyer im Museo Borbonico Vol. XV. zu tav. 27—30 p. 6 gegen Millin und für die Zugehörigkeit der Scaurusinschrift zu dem Grabe mit den Gladiatorenreliefen löst diese Widersprüche nicht, die ich hier erwähnen musste, um zu zeigen, dass ich nicht leichtsinnig von einer durch Mommsen festgestellten topographischen Bestimmung abgegangen bin, ohne doch gleichwohl zu der gäng und geben Nomenclatur des Grabes mit den Gladiatorenreliefen zurückzukehren.

23) zu S. 37. Vgl. Mommsen im N. Rhein. Mus. V. S. 462.

24) zu S. 38. Vgl. Hist. ant. Pomp. I. I. p. 236 (*si son trovati degli scheletri ricoperti con tegole*), p. 241 und I. II. Addenda p. 117. Allerdings ist an diesen beiden letzteren Stellen nicht von Skeletten, sondern von verbrannten Knochen (*osse bruciate*) die Rede, allein man fand dieselbe in Gräbern in der Erde, deren eines einen hölzernen, mit Ziegelplatten gedeckten Sarg (*un vacuo, che si conosceva esser formato da una cassa di legno rivestita di fabbrica e coverta con tegole*) enthalten hatte. Neben den Knochen wurden s. g. Thränenfläschchen und andere den Todten in das Grab mitgegebene Gegenstände gefunden.

25) zu S. 43. Vgl. Hist. ant. Pomp. I. II. Addenda p. 112 sqq.

26) zu S. 49. Vgl. Giorn. degli scavi fasc. 13. p. 6 f. und die Abbildung auf der bisher noch nicht erschienenen tav. 3.

27) zu S. 85. Ueber den Galerus und die den Gladiatoren eigenthümlichen Waffenstücke überhaupt vgl. ausser Garrucci im Bull. Napol. n. s. I. p. 113 sqq., tav. 7. II. p. 134., was Friedländer in seinen Bildern aus der Sittengeschichte Roms II. S. 198 gesammelt hat.

28) zu S. 86. Ueber die pompejaner Sonnenuhren überhaupt und die hier mitgetheilte insbesondere vgl. Minervini im Bull. Napol. n. s. III. p. 35 sq. 105 sq.

29) zu S. 89. Die Dipinti sind noch nicht vollständig gesammelt publicirt; ihrer nicht wenige sind, aber freilich in nicht selten schlechten und schwer verständlichen und unzuverlässigen Abschriften in den Bänden der Hist. ant. Pomp., so wie sie bei den Ausgrabungen ziemlich von Anfang an zu Tage kamen und so gut sie von den Verfassern der Tagebücher verstanden wurden, mitgetheilt, andere in den Relazioni degli scavi am Schlusse der Bände des Museo Borbonico und in denen des Bullettino archeologico Napolitano, sowie neuerdings in den Heften des Giorn. degli scavi. Für manche der in älterer Zeit gefundenen und seitdem zu Grunde gegangenen ist man auf die alten, unzuverlässigen Abschriften in den Ausgrabungstagebüchern allein angewiesen, andere existiren noch, sind aber nach und nach

sehr, zum Theil bis zur Unlesbarkeit verblichen. Kleinere Sammlungen einzelner Klassen finden sich in Orellis Inscriptiones No. 6966 ff. und in Henzens Zusatzbande, ferner im Bull. arch. Nap. n. s I. p. 4 sqq., p. 115 sqq. (Gladiatorenprogramme), p. 148 sqq. (Wahlinschriften), II. p. 51 (dergl.). Eine vollständige von Herrn Dr. Zangemeister gemachte Sammlung wird zusammen mit den Graffiti (s. Note 30) im Corpus Inscriptionum Latinarum erscheinen.

30) zu S. 89. Auch von den Graffiti finden sich einzelne, aber auch nur einzelne mehr zufällig in den Ausgrabungstagebüchern abgeschrieben, was sich aus der Schwierigkeit ihrer Lesung und daraus erklärt, dass man sie mit ihrer kleinen Schrift suchen muss, um sie zu finden. Eben deswegen, und weil so vieles Andere, das sich den Blicken von selbst darbot, die Aufmerksamkeit fesselte, begreift es sich auch, dass man die Graffiti überhaupt erst seit etwa einem Menschenalter beachtet und zu bearbeiten angefangen hat; denn eine ältere Publication einiger derselben von Murr in seinen Specimina antiquissima scripturae graecae tenuioris seu cursivae ante Imp. Titi Vespasiani tempora ex inscriptionibus extemporalibus classiariorum Pompeianorum, Nürnberg 1792 und 93 ging ohne Wirkung vorüber, und erst des Engländers Wordsworth Veröffentlichung einer grösseren Anzahl hauptsächlich metrischer Graffiti in seinem: Pompeian Inscriptions, or specimens and facsimiles of ancient writings on the walls of buildings at Pompeii, London 1837 (2. Auflage 1846) erregte die Aufmerksamkeit besonders der neapolitanischen Gelehrten, von denen zuerst Avellino in seinen Osservazioni sopra alcune iscrizioni e disegni graffiti sulle mura di Pompei, Napoli 1841 und dann in einer Reihe kleinerer Aufsätze in seinem Bullettino archeologico Napolitano Vol. I—VI. (1843—1848) Graffiti behandelte. Die bisherige Hauptarbeit auf diesem Gebiete sind Garruccis Graffiti de Pompéi, Inscriptions et gravures tracées au stylet, Bruxelles 1854 (neue Ausgabe Paris 1856, 32 Tafeln mit Facsimiles in Querfol. und ein Heft Transscriptionen in 4^{0}.), während auch Minervini in seinem Bullettino archeol. Napolitano nuova serie seit 1853 und Fiorelli in seinem Giornale degli scavi (seit 1861) die neu aufgefundenen Graffiti mittheilen. Eine kleine Auswahl in vortrefflichen Facsimiles und Abschriften findet sich in Ritschls Priscae Latinitatis Monumenta epigraphica tab. 16 und 17 mit der Enarratio p. 19 sqq. — Allein Garruccis Arbeit leidet an sehr grossen Mängeln; die neuerlich vorgenommene Controle seiner Abschriften, welche er dadurch sehr erschwert hat, dass er die Stellen nicht angiebt, wo er die Inschriften gefunden, welche aber trotzdem fast vollständig gelungen ist, hat erwiesen, dass Garrucci nicht allein oft falsch gelesen, sondern dass er Inschriften gefälscht und interpolirt hat, so dass auf seine Abschriften sehr oft kein Verlass ist. Um so dankenswerther und wichtiger wird die neue mit philologischer Akribie und Gewissenhaftigkeit besorgte Publication der pompejaner Graffiti sein, für welche ich im Frühling 1865 Herrn Dr. Karl Zangemeister in Pompeji eifrig beschäftigt fand, und welche wir, zusammen mit derjenigen der Dipinti in dem Corpus Inscriptionum Latinarum in kurzer Frist erwarten dürfen. Diesem trefflichen Gelehrten verdanke ich auch, ausser den von ihm im Bullettino dell' Instituto von 1865 p. 179 sqq. veröffentlichten, einige Nova und die Warnung gegen die Wiedergabe so und so vieler von Garrucci interpolirter Inschriften, welche z. B. Bücheler in seine im N. Rhein. Mus. XII. (1857) S. 241 ff. begonnene neue Bearbeitung ohne Arg aufgenommen hatte. Es gilt dies von den Nummern 12, 13, 19, 20, 21, 22, 25, 30 der Bücheler'schen Zählung.

31) zu S. 118. Jacob Burckhardt, Der Cicerone S. 54.

32) zu S. 122. Siehe Gau bei Mazois, Les ruines de Pompéi IV. p. 57 in

Beziehung auf das Datum der Theatergebäude, aber vgl. Wieseler, Die Theatergebäude und die Denkmäler des Bühnenwesens S. 12.

33) zu S. 126. Auch Ivanoff hat von dieser Thür eine Zeichnung gemacht, s. Ann. dell' Inst. XXXI. tav. d'agg. E. No. E., doch glaube ich, dass die meinige den Charakter der Zierlichkeit und Schärfe der Formen besser vergegenwärtigt.

34) zu S. 146. Siehe Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke No. 261 und 267.

35) zu S. 146. Vgl. O. Müllers Handb. d. Archaeol. § 84. Anm. 1.

36) zu S. 147. Vgl. Hist. ant. Pomp. II. p. 568 sqq.

37) zu S. 149. Vgl. bei Finati: Il regal Museo Borbonico I. p. 241. No. 6, p. 242. No. 9, p. 243. No. 12, 13, p. 244. No. 17, 18, p. 245. No. 21, p. 247. No. 27, 30, p. 249. No. 38, p. 250. No. 39, 41, p. 251. No. 47, p. 253. No. 58, 61, p. 254. No. 64, p. 256. No. 68, p. 259. No. 81bis, p. 260. No. 82, 83, p. 261. No 89, 90, 91, p. 262. No. 95, 98, welche aus Pompeji stammen sollen, wenn alle diese Angaben Glauben verdienen, was für nicht wenige, namentlich für Sarkophagreliefe, sehr begründeten Zweifeln unterliegen dürfte.

38) zu S. 150. Vgl. K. Bötticher, Der Baumcultus der Hellenen S. 80 ff. und Fig. 8.

39) zu S. 151. Im Museum von Neapel, s. Gerhard und Panofka a. a. O. No. 386, Finati a. a. O. No. 455.

40) zu S. 152. Gerhard und Panofka a. a. O. No. 427, Finati a. a. O. No. 342.

41) zu S. 152. Finati a. a. O. No. 72.

42) zu S. 152. Gerhard und Panofka a. a. O. No. 432, Finati a. a. O. No. 98.

43) zu S. 152. Gerhard und Panofka a. a. O. No. 441, Finati a. a. O. No. 86.

44) zu S. 153. Vgl. Finati a. a. O. No. 357, besonders aber Mus. Borbon. II. zu tav. 8, wo in möglichst ausdrücklicher Weise die pompejaner Herkunft bestritten und eine zufällige Grabung zwischen Torre del Greco und Torre dell' Annunziata als diejenige genannt wird, welche zum Funde dieser Statue geführt habe.

45) zu S. 153. Siehe Hist. ant. Pomp. I. I. p. 114, 19 Luglio 1760, wo die Statue so genau beschrieben ist, dass über ihre Identität mit der in Rede stehenden nicht der geringste Zweifel übrig bleiben kann; vgl. Winkelmann Geschichte der Kunst III. 2. § 11, der freilich daselbst I. 2. § 14 angiebt, die Statue sei in Herculaneum ausgegraben worden.

46) zu S. 154. Vgl. Hist. ant. Pomp. II. p. 583, Bull. arch. Napol. n. s. II. p. 65 sq., Mus. Borbon. XV. tav. 33.

47) zu S. 155. Finati a. a. O. No. 66.

48) zu S. 155. Finati a. a. O. No. 331.

49) zu S. 155. Finati a. a. O. No. 68.

50) zu S. 157. Finati a. a. O. No. 353.

51) zu S. 158. Der Stier bei Finati a. a. O. No. 74, abgeb. Mus. Borbon. XIV. tav. 53., der Löwe bei Finati No. 172.

52) zu S. 161. Finati a. a. O. No. 350 bis.

53) zu S. 162. Finati a. a. O. No. 9.

54) zu S. 162. Hist. ant. Pomp. I. III. p. 214 sq.

55) zu S. 163. Bullettino arch. Ital. anno II. p. 9 sqq.

56) zu S. 163. Giornale degli scavi fasc. 14. p. 60 sqq.

57) zu S. 164. Von O. Benndorf im Bullettino dell' Inst. 1866 Heft 2. Februar.

58) zu S. 167. Bei Finati a. a. O. No. 57 oder 59.

59) zu S. 167. Bei Finati a. a. O. No. 54.

60) zu S. 167. Bei Finati a. a. O. No. 446.

61) zu S. 171. In meiner Geschichte der griechischen Plastik I. S. 150 f.

62) zu S. 172. Aus der Reihe dieser Statuen ist jedoch der von Kekulé a. a. O. p. 66 mit in dieselbe gesetzte sogenannte Germanicus des Kleomenes von Athen sicher schon deshalb zu streichen, weil er notorisch einer anderen Schule angehört, abgesehn davon, dass er in der That eine wesentlich verschiedene Formgebung zeigt; auch den a. a. O. p. 65 mit aufgeführten Hermes der Villa Ludovisi kann ich als hieher gehörig nicht anerkennen; dieser mag in Einzelheiten archaisiren, sein Totaleindruck ist von dem der Werke der pasitelischen Schule wesentlich verschieden.

63) zu S. 178. Burckhardt, Der Cicerone S. 54.

64) zu S. 179. Siehe z. B. Hist. ant. Pomp. I. I. p. 29, 157, 161, 254. II. p. 208 und sonst.

65) zu S. 179. Eine Malerin, welche eine Bakchusherme copirt, ist abgebildet Mus. Borb. VII. 3 und ein scherzhaftes Bild, welches einen Portraitmaler in seinem Atelier und an der Staffelei in Pygmaeengestalt darstellt in der Archaeol. Zeitung IV. 312, Mazois 2. p. 63.

66) zu S. 180. Ueber diese ist hauptsächlich auf den bekannten Aufsatz von Sir Humphrey Davy in der Philos. Transact. Lond. 1815, übers. in Gilberts Annalen der Physik 1816. S. 3 ff. zu verweisen, der auch Mancherlei über den vermuthlichen Auftrag der Farben beibringt.

67) zu S. 182. Nach einer Notiz von Helbig im Bull. dell' Inst. von 1865 p. 232 haben wir von einem deutschen Architekten, Schreiber in kurzer Zeit eine ausführlichere Darstellung über die von ihm an Ort und Stelle genau untersuchte Technik der Malerei in Pompeji zu erwarten.

68) zu S. 182. Nicht minder auch mit einer neuerdings von Helbig gemachten und a. a. O. p. 231 mitgetheilten Beobachtung, welche sich auf die bei der Verschüttung in ihrer Decoration noch nicht vollendete *Casa del orso* bezieht. Hier sind gewisse Wände mit Médaillons verziert, deren einige vollendet sind, während für entsprechende andere der Raum noch offen, innerhalb derselben aber die Wand *a fresco* gefärbt ist, so dass das hier zu malende Bild nur *a tempera* mit einem uns unbekannten Bindemittel aufgesetzt werden konnte.

69) zu S. 185. Bei Vitruv finden wir, wie im Texte bemerkt *scenas* als dritte Klasse. Das Wort bezeichnet in antikem Sprachgebrauch unzweifelhaft zunächst die Bühne, Bühnendecoration, und ist auch bei Vitruv allgemein in diesem Sinne verstanden worden. Allein es muss gestanden werden, dass sich hiergegen ein bescheidener Zweifel regt; es ist nämlich gewiss auffallend, dass, während wir, wie gesagt, alle Klassen der von Vitruv angeführten Wanddecorationen in Pompeji nachweisen können, sich unter ihnen nicht eine einzige Bühne oder Bühnendecoration findet, denn ein paar Proscenien können hier nicht zählen; dagegen finden wir gar nicht selten Bilder, welche Scenen in unserem Sinne, d. h. Auftritte aus Dramen, Tragoedien wie Komoedien darstellen, so dass sich wenigstens fragen lässt, ob Vitruv nicht ebenfalls an dergleichen gedacht habe, da *scena* auch in diesem Sinne gedacht werden konnte.

70) zu S. 192. Zwei Proben derselben sind abgebildet in der Archaeol. Zeitung von 1852. Taf. 45 und 46.

71) zu S. 192. Brunn, Die philostratischen Gemälde, im 4. Suppl. Bd. der N. Jahrbücher für Philologie 1861. S. 293.

72) zu S. 194. In dem mit No. 51 bezeichneten Laden an der *Strada Stabiana*, wo nicht nur ich und ein mich begleitender, in Florenz lebender Freund unter anderen Früchten auch diese erkannte, sondern dieselbe auch Minervini, Bull. Napol.

n. s. 1 p. 59 anerkennt (»*una melagranata presso ad un' a r a n c i a*«). Ich habe dergleichen noch ein oder zwei Mal wiedergefunden, aber die Fundorte nicht notirt.

73) zu S. 204. Vgl. die Abhandlung von Minervini in den Nuove Memorie dell' Instituto p. 159 sqq.

74) zu S. 205. *D. de' Guidobaldi: Su tre dipinti murali Pompeiani di Danae e Perseo Napoli* 1861 vgl. Giorn. d. scavi 3. 4. p. 109.

75) zu S. 207. Neuerdings anders, als Zeus und Heres heilige Hochzeit, erklärt von Helbig in den Ann. d. Inst. 1864. p. 270 ff., in seiner alten Erklärung vertheidigt von Welcker in der Archaeol. Zeitung von 1865. S. 56 ff.

76) zu S. 208. Von Jordan im berliner Winkelmannsprogramm von 1865.

77) zu S. 214. Vgl. Helbig Ann. dell' Inst. 1865 p. 234.

78) zu S. 219. Vgl. auch Brunn: Die philostratischen Gemälde u. s. w. im 4. Supplementbande der N. Jahrbb. f. Philol. 1861 S. 291 ff.

79) zu S. 229. Unerwähnt bleiben soll hier jedoch nicht, dass nach Ausweis der Ausgrabungstagebücher, Hist. ant. Pomp. II. p. 38 man geglaubt hat, im Jahre 1821 in Pompeji einen halben Prägestock gefunden zu haben, der einen Frauenkopf zeigte, ähnlich denen der Münzen von Neapel, Metapont und anderen Städten; was daraus geworden ist und ob man die zweite Hälfte gefunden hat, weiss ich nicht, muss aber das Letztere bezweifeln.

Nachtrag.

Berichtigung zum 1. Bande S. 160 f. Was hier über die Theatertesseren und ihre Bezeichnung der Plätze gesagt worden, ist nicht richtig, vielmehr verhält sich die Sache so. Die einleuchtend richtige Erklärung der Inschriften auf den Theatertesseren ist gleichzeitig und unabhängig von einander von Wieseler in seinen »Theatergebäuden und Denkmälern des Bühnenwesens« Göttingen 1851. S. 39 und von Henzen, Ann. XX. 278 und XXII. 356 (nur das Datum ist früher, der Band der Annalen von 1848 ist erst später erschienen), vgl. die Nachträge bei Wieseler a. a. O. S 117) gegeben worden. Beide Gelehrte beziehen die Namen auf den Tesseren auf die Cunei, die Zahl auf die Sitzreihe innerhalb derselben; und dass dieses gewiss das Richtige treffe, wird u. A. besonders durch das Theater von Syrakus bewiesen, in welchem die Cunei durch Inschriften an der Brüstungsmauer hinter dem 2. Diazoma verschiedenen realen oder mythischen Personen (Königin Nereis, Philistis, Zeus Olympios, Herakles), nicht nur Dichtern beigelegt werden. Folglich wird diese Ansicht auch durch die Auffindung der Tessera mit dem Namen des Eurylochos keineswegs erschüttert, da auch sonst die Namen gemeiner Sterblichen in ähnlicher Weise verwendet werden. — Nur in Betreff der Tessera mit der Inschrift ΗΜΙΚΥΚΛΙΑ ΙΑ XI gehn die Ansichten Wieselers und Henzens auseinander, indem der Erstere unter den hier erwähnten »Halbkreisen« die nicht in Cunei zerlegten untersten Sitzstufen (*infima cavea*), Henzen dagegen die eben so wenig im Sinne der cunei in Abtheilungen zerfällten Sitze der *summa cavea* versteht. Ich muss gestehn, dass mir diese letztere Ansicht die richtigere scheint, und zwar deswegen, weil die *infima cavea* die reservirten Plätze für die Vornehmen und Bevorzugten enthielt, zu denen schwerlich Tesseren ausgegeben zu werden brauchten (vgl. d. obrigkeitlichen und priesterlichen festen Sitze im Dionysostheater von Athen), während dies für die oberen »Halbkreise«, die Sitze der *summa cavea*, wo das geringe Volk Platz fand, wenigstens eben so geboten war, wie für die *media cavea*.

Ich benutze diese Gelegenheit um auf den Wunsch des Herrn Dr. Zangemeister nachträglich zu erklären, dass er mich auf die Veränderung der Inschrift in der Orchestra des Odeum (I. S. 159) aufmerksam machte, während ich ihm die Anm. 1. a. E. citirte Stelle in der Hist. ant. Pomp. nachwies, wo von der Beschädigung der echten Inschrift berichtet wird. Vgl. Zangemeister im Bullettino dell' Instituto 1866 p. 30.

Register.

(In dies Register wurden nur diejenigen wichtigeren Einzelheiten aufgenommen, welche in den Inhaltsverzeichnissen am Anfang beider Bände nicht leicht zu finden sind. Die blosse deutsche Zahl bezieht sich auf die Seiten des ersten, diejenige nach II. auf die des zweiten Bandes.)

A.

I.

J.

K.

W.

X.

Z.

Nachweis des Planes.

I. Oeffentliche Gebäude und Monumente.

I.	Herculaner Thor (1763. H. a. P. I. i. 154, 1769. das. 234, 1770. das. 242)	I. K. a.
II.	Vesuvthor (1813. H. a. P. I. iii. Add. 269)	K. e.
III.	Capuaner Thor (1813)	K. h.
IV.	Zum stabianer Thor (1851. H. a. P. II. 502 sqq.)	A. h.
V.	S. g. Hafenthor (1852?)	D. a.
VI.	Tempel der Fortuna (1823 und 1824. H. a. P. II. 84 sqq.)	F. d.
VII.	Tempel des Jupiter (1816 und 1817. H. a. P. I. iii. 180 sqq., Add. 277)	E. c.
VIII.	S. g. Tempel des Quirinus (1817 und 1818. H. a. P. I. iii. 198 sqq.)	D. E. d.
IX.	S. g. Tempel der Venus (1817—1819. H. a. P. I. iii. 188, 211, III. 9. und II. 9 sqq.)	D. E. c.
X.	Griechischer Tempel (1767. H. a. P. I. i. 211, Add. 153)	A. f.
XI.	Puteal oder Bidental (1796. H. a. P. I. ii. 64)	A. f.
XII.	Tempel der Isis (1764. H. a. P. I. i. Add. 149. 1765. das. 150. vgl. I. i. 163 ff.)	B. C. g.
XIII.	S. g. Tempel des Jupiter und der Juno (1766. H. a. P. I. i. Add. 151. 27 settembre)	C. g.
XIV.	S. g. Zollhaus (1788. H. a. P. I. ii. 41. Add. 168)	I. b.
XV.	Die kleineren Thermen (1824. H. a. P. II. 107 ff.)	F. c.
XVa.	Die grösseren Thermen (1855—1860. H. a. P. II. 609 ff.)	D. f. g.
XVI.	S. g. Gefängniss (1817?)	E. c.
XVI a.	Oeffentlicher Abtritt (1817?)	E. c.
XVII.	Lesche (1817?)	E. c.
XVIII.	Basilika (1806. H. a. P. I. ii. 86. Add. 176, 1813. I. iii. 111 ff., Add. 266 f. 1814. I. iii. 140 ff.)	D. b. c.
XIX.	Die s. g. Curien (1814. H. a. P. I. iii. 164, 1815. das. 174)	C. c.
XX.	S. g. Schule (1814, 1815?)	C. D. d.
XXI.	Gebäude der Eumachia (1814. H. a. P. I. iii. 154. Add. 274, 1817. I. iii. 195, 198. 1818. I. iii. 210)	D. d.
XXII.	S. g. Senaculum (1817. H. a. P. I. iii. 196)	E. d.
XXIII.	S. g. Pantheon (1818. H. a. P. I. iii. 205 ff.)	E. d.
XXIV.	S. g. Curia isiaca (1796. H. a. P. I. ii. 63. 1797. das. 66—68)	B. C. f. g.
XXV.	Das grosse Theater (1764. H. a. P. Add. I. i. 149. 1792. I. ii. 46—51)	B. g.
XXVI.	Das kleine Theater (1769. H. a. P. I. Add. 154, 1793. I. ii. 53 f. Add. 173. 1794. I. ii. 55 f. 1796. I. ii. 62)	B. g. h.
XXVII.	Die Gladiatorencaserne (1766. H. a. P. I. Add. 151, 1793. I. ii. 52 f. 1794. I. ii. 54)	A. g.

A. Thürme der Stadtmauer (1812 f. H. a. P. I. III. 84 f. Add. 256) . . . K. b. c. d.
B. Treppen der Stadtmauer (1812 f. H. a. P. I. III. 84 f.) . . . . K. a. b.
Br. Oeffentliche Brunnen . . H. b, G. b, F. c, H. c, C. d, B. e, D. e, E. e, C. f, D. f, G. f, D. g, E. g, G. h.
WL. Pfeiler der Wasserleitung . . . . E. e, G. f, D. g, E. g.
E. B. Ehrenbogen . . . . E. c. d, G. c.
Tr. Treppen zur Gallerie des Forum . . . . C. c, E. c, F. d.
S. B. Schwibbogen auf dem Forum (1816. H. a. P. I. III. 182) . . . . . . D. c.
Fg. Fussgestelle auf dem Forum . . . . D. c, E. c.
Fg* Fussgestelle auf dem Forum triangulare . . . . B. f.
Fg** Fussgestelle in der Strada degli Olconj . . . . D. g.
S. Schranke auf dem Forum triangulare . . . . A. B. f.
Sa. Schola auf dem Forum triangulare (1764. H. a. P. Add. I. 150) . . . A. f.
U. Ummauerung des Brandopferaltars daselbst (1796. H. a. P. I. II. 94) . A. f.
Wr. Wasserreservoire am grossen Theater (1797) . . . . B. f.
und bei den kleineren Thermen (1824) . . . . F. c.
*** Gebäude I. S. 138 erwähnt . . . . D. k.
† Fundstätte der Leichenabdrücke . . . . D. e.

II. Privatgebäude.

1. Wirthshaus des Albinus (1770. H. a. P. I. I. 238, Add. 155) . . . . . I. a.
2. Thermopolium (1770. H. a. P. I. I. 243. Add. 155. I. II. 21. Add. 166) I. a.
3. Casa delle Vestali (1770. H. a. P. I. I. 246. Add. 155. 1784, I. II. 21. Add. 186, 1785 I. II. 29. Add. 167) . . . . I. a.
3a. Kleines Haus No. 2 (I. S. 252) . . . . I. a.
4. Casa del chirurgo (I. S. 259) (1770. H. a. P. I. I. 245. Add. 155, 1771. das. 248 ff. Add. 156) . . . . I. a. b.
5. Seifenfabrik (II. S. 7) (1788. H. a. P. I. II. 43. Add. 168) . . . . . . I. b.
6. Thermopolium (1789. H. a. P. I. II. 44, Add. 169) . . . . H. b.
7. Kleines Haus No. 3 (I. S. 253) (1787? H. a. P. I. II. 36. Add. 168) . . K. a.
8. Mehrstöckige Häuser (1763? — 1778. H. a. P. I. I. 295. Add. 162, 1783 I. II. 14. Add. 164, 1807. I. II. 88) . . . . G. H. I. a. b.
8a. Casa delle danzatrici (1779. H. a. P. I. I. 308, Add. 163) . . . . H. a.
9. Mehrstöckiges Haus (I. S. 325) (1775. H. a. P. I. I. 282. Add. 160 f. 1776 das. 291. Add. 161, 1777 das. 294. Add. 162. 1784. I. II. 20. Add. 166) H. a. b.
10. Wirthshaus des Jul. Polybius (1807. H. a. P. I. II. 89. 1808. I. III. 1 f.) G. b.
11. Apotheke (II. S. 8) (1807, 1808?) . . . . G. b.
12. Thermopolium (1808. H. a. P. I. III. 9) . . . . G. b.
13. Schmiedewerkstatt (II. S. 6) (1808. H. a. P. I. III. 7) . . . . G. b.
14. S. g. Musikakademie (1807. H. a. P. I. II. 90, 1809. I. III. 26 ff. Add. 235) G. b.
15. Bäckerei (II. S. 11) (1809. H. a. P. I. III. 26—36. Add. 236 f.) . . . . H. b.
16. Casa di Sallustio oder di Atteone (I. S. 274) (1806. H. a. P. I. II. 77. Add. 175, 1808. I. III. 11, 1809. das. 12 ff.) . . . . H. b.
16a. Kleines Haus No. 1 (I. S. 251) (1817? H. a. P. I. III. 189) . . . . . . H. b.
17. Casa delle Amazoni (?) (1810. H. a. P. I. Add. 237) . . . . I. b.
18. Casa di Pupio (1811. H. a. P. I. III. 58 ff. Add. 248) . . . . I. b.
19. Casa di Narcisso (1811. H. a. P. I. III. 62 f. Add. 248, 1812. I. III. 79. Add. 256) . . . . I. b.
20. Casa d'Iside ed Osiride (?) (1810. H. a. P. I. III. 41, Add. 237 ff. 1811 das. 52. Add. 238. das. 66. Add. 249, 1812. das. 76. Add. 256) . . I. b.
21. Casa di Pansa (I. S. 296) (1813. H. a. P. I. III. 120 ff. Add. 271) . . . G. H. b. c.

22. Casa di Modesto (I. S. 255) (1817. H. a. P. I. III. 187?) . . . . H. b. c.
23. Casa dei fiori (?) . . . . H. c.
24. Casa dei vasi di vetro (?). . . . . I. c.
25. Casa del Granduca Michele di Russia (1819. H. a. P. II. 3?) . . . . . I. b. c.
26. Casa di Nettuno (?) (1844. H. a. P. II. 429?). . . . . I. K. b. c.
27. Casa omerica oder del poeta tragico (I. S. 262) (1824 u. 1825. H. a. P. II. 116 ff.) . . . . G. c.
28. Barbierstube (II. S. 9) . . . . G. c.
29. Fullonica (II. S. 15) (1825 u. 1826. H. a. P. II. 137 ff.) . . . . G. c.
30. Casa della prima fontana a Musaico (1826. H. a. P. II. 174 ff.). . . . . G. c.
31. Casa della seconda fontana a Musaico (1827. H. a. P. II. 186 ff.) . . . . H. c.
32. Casa d'Ercole (?) (1827. H. a. P. II. 200? 1835. das. 314, 320?) . . . . H. c.
33. Weihrauchladen (II. S. 7). . . . . H. c.
34. Casa d'Adone ferito oder della toeletta del Ermafrodito (I. S. 257) (1835 und 1836. H. a. P. II. 326, 331 f.) . . . . I. c.
35. Casa dei vasi d'argento (1834. H. a. P. II. 299, 1835. das. 304 f., 1837. das. 333) . . . . I. c.
36. Casa d'Apollo (1810?? H. a. P. I. III. Add. 239, 1835. das. II. 310? 1837. das. 342 f., 1838. das. 354, 1839. das. 363) . . . . K. c.
37. Casa del naviglio (1825. H. a. P. II. 139, 1826. das. 167, 179 f., 1827. das. 182) . . . . G. d.
38. Casa dell' ancora (1830. H. a. P. II. 233, 238 f.) . . . . G. d.
39. Casa di Pomponio (1831. H. a. P. II. 250 f.). . . . . G. H. d.
40. Casa dei cinque scheletri (1827. H. a. P. II. 201 f. ? 1831. das. 250). . . H. d.
41. S. g. Lupanar (1828. H. a. P. II. 204?, 1829 das. 219 f. u. 226 f.) . . . H. d.
42. Casa del Questore (I. S. 306) (1828. H. a. P. II. 205, 209, 221) . . . . H. d.
43. Casa del Centauro (I. S. 301) (1829. H. a. P. II. 221 ff.) . . . . I. d.
44. Casa di Meleagro (I. S. 281) (1829 u. 1830. H. a. P. II. 221 f., 229 f., 231 f., 233 f.) . . . . I. d.
45. Casa d'Iside ed Io (?) (1830. H. a. P. II. 236? 1835—39 Mus. Borb. XII. scavi p. 7?) . . . . K. d.
46. Casa del Fauno (I. S. 317) (1830—32. H. a. P. II. 240 ff.). . . . . . . G. H. d.
47. Casa del Laberinto (I. S. 313) (1834—35. H. a. P. II. 293 ff.) . . . . . H. I. d.
48. Casa dei vasi di vetro (?) (1834. H. a. P. II. 286? 1838. das. 349. 1839. das. 366, 372) . . . . G. e.
49. Casa col focolare di ferro (?) (1834 u. 1835. H. a. P. II. 300 und Mus. Borb. XI. scavi) . . . . G. e.
50. S. g. grosses Lupanar . . . . G. e.
51. Casa del Imperatore di Russia (degli scienziati?) (1845? H. a. P. II. 444?) G. e.
52. Casa del toro di bronzo (?) (1837? H. a. P. II. 337) . . . . G. f.
53. Casa dei due lärarj (1843? H. a. P. II. 423 f.) . . . . G. f.
54. Färberei, s. g. Chemicalienfabrik (II. S. 8) (1847. H. a. P. II. 470) . . F. f.
55. Casa di Lucrezio oder delle Suonatrici (I. S. 289) (1847. H. a. P. II. 459 ff.) F. g.
56. Casa del Archiduca di Toscana (?) (II. S. 9) (1851. H. a. P. II. 506) . . F. g.
57. Farbenhändlerladen (1851. H a. P. II. 508 f., 511) . . . . E. g.
58. Casa dei Principi di Russia (1852. H. a. P. II. 524) . . . . E. f.
59. Casa della caccia (I. S. 258) (1834. H. a. P. II. 287 ff.) . . . . G. e.
60. Casa dei capitelli colorati (1833 u. 34. H. a. P. II. 270 ff., 299 f.) . . . F. G. e.
61. Casa del Granduca (1833. H. a. P. II. 273 ff.) . . . . F. G. d. e.
62. Casa dei capitelli figurati (1832. H. a. P. II. 255 ff.) . . . . F. G. d.
63. Casa della parete nera oder dei bronzi (1832 u. 33. H. a. P. II. 256, 270 ff.) F. G. d.

64. Casa delle forme di creta (II. S. 7) (1832 u. 33. H. a. P. II. 256 f., 281, Mus. Borb. IX. scavi p. 4) . . . . F. G. d.
65. Casa di Bacco (?) (1826. H. a. P. II. 169. vgl. 280) . . . . F. d.
66. Casa del mercante di vino (?) (1823. H. a. P. II. 77? 1833. das. 280?) . F. d.
67. Casa di Mercurio (?) (1845?) . . . . F. e.
68. Casa dei marmi (1864) . . . . F. e. f.
69. Casa dell' Imperatrice di Russia (1846? H. a. P. II. 450 f.) . . . . . . E. f.
69a. Casa del orso (1863? 64?) . . . . E. f.
70. Casa delle quadrighe (1844? H. a. P. II. 432 f.) . . . . F. e.
71. Casa del Amore punito (1844. H. a. P. II. 433 f.) . . . . F. e.
72. Bäckerei (1845. H. a. P. II. 440 f.) . . . . F. e.
73. Seifenfabrik (?) . . . . E. e.
74. Casa del Rè di Prussia (?) (1822. H. a. P. II. 64, 1823. das. 66 f.) . . . E. d. e.
75. Casa della pescatrice (?) (1823. H. a. P. II. 76?) . . . . D. E. d. e.
76. Casa di Marte e Venere (1820. H. a. P. II. 20?) . . . . D. E. d.
77. Case di Championnet (1799. H. a. P. I. II. 74, Add. 173 und 176) . . . C. b. c.
78. Casa di Pane (?) . . . . C. d.
79. Casa d'Apollo e Coronis (?) (1826? H. a. P. II. 151) . . . . C. d.
80. Casa di Diana (?) (1760. H. a. P. I. I. Add. 140—142) . . . . B. C. d.
81. Casa del cignale (1809. H. a. P. I. III. 14? 1826. II. 160, 171, 1837. das. 345, 1838. das. 355, 1839. das. 371) . . . . C. D. d.
82. Casa delle Grazie (?) (1838. H. a. P. II. 351) . . . . C. D. d.
83. Casa di Leandro (?) (1840. H. a. P. II. 387. 1841 das. 398) . . . . . . C. D. e.
84. Casa di Ganimede (?) (1840. H. a. P. II. 381, 1841. das. 400) . . . . . D. e.
85. Casa della Regina d'Inghilterra (?) (1838? H. a. P. II. 353, 361) . . . D. e. f.
86. Casa delle colombe (?) (1838? H. a. P. II. 353 f. 1840? das. 385) . . . D. f.
87. Casa del medico (?) . . . . C. f.
88. Casa del Imperatore Francesco II (?) . . . . C. f.
89. Casa della Regina Carolina (? 176 . . ?) . . . . B. d.
90. Casa di Giuseppe II. (1767. H. a. P. Add. I. 152. 1768. das. 153. 1769. das. 154) . . . . A. B. e. f.
91. Casa del scultore (II. S. 9) (1797. H. a. P. I. II. 73) . . . . B. g.
92. Mittelgrosses Haus (I. S. 261) . . . . B. g. h.
93. Casa del citarista oder d'Ifigenia (1853. H. a. P. II. 553, 583. 1856. das. 671 ff.) . . . . C. h.
94. Casa di C. Cornelio Rufo . . . . C. g.
94a. Casa di Mescinione (1861. Giorn. degli scavi fasc. 3. p. 97 ff.) . . . . . C. g.
95. Casa di Olconio (I. S. 266) (1861. Giorn. degli scavi fasc. 1. p. 13 ff.) . C. f.
96. Casa con giardino (1863?) . . . . D. E. f.
97. Casa della caccia nuova (1863?) . . . . D. E. e.
98. Casa del balcone pensile (1864?) . . . . E. e.
99. Lupanar (1862. Giorn. degli scavi fasc. 14. p. 48 ff.) . . . . E. f.
99a. Wirthshaus zum Elephanten (II. S. 6) (Giorn. degli scavi fasc. 13. 24; 14. 25 f.) . . . . E. f.
100. Bäckerei (1864?) . . . . E. f.
101. Casa di Sirico (1852. H. a. P. II. 523 ff., dann 1862. Giorn. degli scavi fasc. 13. p. 3 ff.) . . . . D. E. f. g.
102. Casa di Venere e Marte (1863, 1864?) . . . . E. f.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.


PLAN DER STADT
POMPEJI
Resultat der Ausgrabungen
von
1748 – 1865.
Forum civile
Forum triangolare
Leipzig Verlag v. Wilhelm Engelmann

Back of
Foldout
Not Imaged

